

Boletim 3

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

DAP-ECA-USP MAIO.2009



Estado de exceção

Imagem da capa:
Rosângela Rennó. *Estado de Exceção*,
1988, da Série Pequena Ecologia da
Imagem, 35x27cm. Fotografia em papel
de prata/gelatina (4 cópias). Coleção da
Prefeitura de Ribeirão Preto e coleção
particular (Belo Horizonte).



Estado de exceção

Boletim Boletim Boletim 3

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

MAIO.2009

Departamento de Artes Plásticas da Escola
de Comunicação e Artes da Universidade
de São Paulo

USP

ECA



CAPES

FAPESP

Boletim 3

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitora

Profa. Dra. Suelly Villela

Vice-Reitor

Prof. Dr. Franco Lajolo

Pró-Reitor de Pós-Graduação

Prof. Dr. Armando Corbani Ferraz

Pró-Reitoria de Graduação

Profa. Dra. Selma Garrido Pimenta

Pró-Reitor de Pesquisa

Profa. Dra. Mayana Zatz

Pró-Reitor de Cultura e Extensão Universitária

Prof. Dr. Ruy Alberto Corrêa Altafim

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES

Diretor

Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa

Vice-Diretor

Profa. Dra. Maria Dora Genis Mourão

Comissão de Pós-Graduação da ECA

Presidente

Profa. Dra. Margarida Maria Krohling Kunsch

Vice-Presidente

Prof. Dr. Rogério Luiz Moraes Costa

Departamento de Artes Plásticas

Chefe

Prof. Dr. Tadeu Chiarelli

Vice-Chefe

Prof. Dr. Marco Buti

Secretaria

Aparecida Regina Landanji, Solange dos Santos,

Stela Maria Martins Garcia, Raul Cecílio

CENTRO DE PESQUISA ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Professores Coordenadores

Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, Prof. Dr. João Luiz Musa,

Prof. Dr. Mario Ramiro

GRUPO DE ESTUDOS DO CENTRO DE PESQUISA ARTE & FOTOGRAFIA DA ECA/USP

Coordenador

Tadeu Chiarelli

Pesquisadores

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Andréa Cortez Alves, Annateresa Fabris, Bernadete Maria Panek, Carolina Coelho Soares, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Daria Gorete Jaremtchuk, Eliane Pinheiro da Silva, Fábio D'Almeida, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Laura de Souza Cury, Marco Fábio Cunha Grimaldi, Fernanda Mendonça Pitta, Ivanise Risério de Oliveira, Maria Eliza L. Borges, Maria Hirzmann, Marianne Arnone, Mônica Cristina Junqueira Berto, Thiago Gil de Oliveira Virava, Vanessa Biazoli Siqueira.

Apoio Acadêmico

Raul Cecílio Meneses Júnior

Contato

Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP
(55) (11) 3091-4430

artefotografia@usp.br

© 2008 dos autores

GEArte&Fotografia / ECA / USP / 2009.

Impresso no Brasil

ISSN 1981-1349

Coordenação Editorial

Tadeu Chiarelli

Heloisa Espada Rodrigues Lima

Projeto Gráfico e Diagramação

Fábio D'Almeida

Capa

Fábio D'Almeida a partir da obra de Rosângela Rennó.

Revisão

Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Andréa Cortez Alves, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da Silva, Eliane Pinheiro da Silva, Heloisa Espada Rodrigues Lima, Laura de Souza Cury, Marco Fábio Cunha Grimaldi, Maria Hirzmann, Thiago Gil de Oliveira Virava, Vanessa Biazoli Siqueira.

Editorial

Neste seu terceiro número, o Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia apresenta três blocos que, apesar de constituírem seções distintas, dialogam entre si pelo fato de que todos os temas abordados, colocam a fotografia e a imagem fotográfica como centro do debate da arte brasileira e internacional nos últimos 160 anos.

O primeiro congrega artigos de autores convidados pelo Grupo e trata de tópicos diversos.

"Estratégias de informação", do artista e teórico alemão Andreas Müller-Pohle, enquadra-se no objetivo do Boletim de sempre apresentar artigos fundamentais para a reflexão sobre a arte brasileira e internacional, tendo a fotografia e a imagem fotográfica como questão. Se no Boletim n. 1 foi republicado o artigo de Victor Meirelles "Relatório da II Exposição Nacional de 1866" – apresentada originalmente em 1869 –, importante para qualquer reflexão sobre arte no Brasil a partir da segunda metade do século XIX, "Estratégias de informação" coloca-se como ensaio-chave para os estudos sobre arte contemporânea.

Refletindo sobre os impactos que a fotografia causou no âmbito da arte a partir do impressionismo, Müller-Pohle, no ensaio agora publicado pela primeira vez em português (com tradução revisada pelo autor), levanta elementos para se pensar a prática artística das últimas cinco décadas.

A publicação desse ensaio que influenciou e vem influenciando a cena brasileira desde meados da década de 1980 é a contribuição do Grupo de Estudos Arte&Fotografia para a ampliação das pesquisas e dos debates sobre arte contemporânea no país.

“Peter Schaier: fotografia e paisagem urbana no novo mundo”, de autoria da estudiosa Anat Falbel, por sua vez, traz novas perspectivas para as reflexões sobre fotografia e arquitetura no Brasil – assunto parcamente explorado entre nós –, demonstrando que é possível constituir estudos críticos sobre a arquitetura levando-se em conta não apenas questões estruturais e morfológicas desse campo específico mas, igualmente, os meios utilizados para a visualização e interpretação do fato arquitetônico.

“Pintura e fotografia no Brasil do século XIX – considerações acerca do álbum Brasil Pitoresco, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond”, da pesquisadora Maria Antonia Couto e Silva, aponta possibilidades para o estudo das relações entre imagem e texto no Brasil oitocentista, possibilidades que trazem outros dados não apenas sobre a fotografia brasileira no século XIX mas, sobretudo, sobre as questões estético-ideológicas em constante conflito no Brasil daquele período, que conviveu ao mesmo tempo – e aparentemente sem grandes traumas – com elementos tecnológicos de ponta (a fotografia) e modos de produção degradantes (a escravidão).

O segundo bloco reúne a maioria dos textos referentes às conferências e comunicações proferidas durante o II Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação, promovido pelo Grupo com auxílio da FAPESP, ocorrido no Centro Universitário Maria Antonia da USP, entre os dias 29 de outubro e 1º de novembro de 2007.

“História da Arte como história da imagem: aproximações”, resume a conferência do estudioso Paulo Knauss, que problematiza o papel da imagem como documento e como fator interpretativo fundamental para a constituição do discurso sobre a história, aqui entendida em seu aspecto mais abrangente.

“Marc Ferrez e a tradição da pintura”, de Tadeu Chiarelli, reflete sobre a produção do importante artista brasileiro do século XIX, a partir das evidentes relações com a tradição pictórica que o antecedeu e que lhe foi contemporânea.

“Impasses fotográficos na obra de Waltercio Caldas”, de João Paulo Leite Guadanucci traz outras possibilidades para refletir sobre a produção artística contemporânea, tendo a obra de Waltercio Caldas como pivô.

Além dos três textos acima, este Boletim também publica comunicações ocorridas durante o citado Seminário de autoria de Juliana Angeli, Paulo César Castrol, Heloisa Espada, Daniela Maura Ribeiro, Carolina Soares e Ana Rita Vidica, versando sobre fotoclubes brasileiros, coleções públicas de fotografia e a produção artística moderna e contemporânea.

O terceiro bloco do Boletim é preenchido pelo projeto “Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?”, de Thiago Gil Virava, que concorreu e obteve Bolsa de Iniciação Científica concedida pela FAPESP em 2007.

Conscientes dos objetivos e responsabilidades de um Grupo de Estudos pertencente a uma instituição pública como a USP, é propósito do Grupo apresentar ao público os projetos de pesquisa de seus integrantes sempre que obtiverem aprovação junto a órgãos de fomento, tanto dentro da USP, quanto fora dela.

A proposta de Thiago Gil aqui apresentada mostra uma possibilidade concreta de análise comparativa entre as obras de dois artistas contemporâneos, um estudo que, o Grupo acredita, será fundamental para a formação do proponente.

*

Terminada a apresentação do teor desta edição do Boletim, cabe agora apresentar ao leitor as principais atividades levadas a efeito pelo Grupo de Estudos Arte&Fotografia do Centro de Pesquisas Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP.

Com reuniões semanais, o Grupo vem se dedicando há mais de quatro anos à leitura e discussão de textos fundamentais sobre metodologias ligadas à história da arte, a seminários internos (com integrantes do Grupo e convidados), assim como na preparação de seminários nacionais.

Entre 2006 e 2008, o Grupo dedicou-se a leituras vinculadas a autores ligados ao Instituto Warburg, à “nova história” e à “microhistória”. Além de textos de autoria do estudioso italiano Carlo Ginzburg, foram foco do Grupo ensaios e artigos dos seguintes autores: J. Le Goff, E. Gombrich, E. Panofsky, Michel Vovelle, A. Warburg e E. Wind. Como complementação e contraponto a esses autores, foram lidos e discutidos autores ligados a questões epistemológicas mais gerais, à fotografia e à cultura visual: P. Burke, L. Flores, V. Flusser, T. S. Kuhn, A. Müller-Pohle e I. Rogoff.

O objetivo dessas leituras foi aproximar os integrantes do Grupo de questões relativas a uma história da arte de cunho cultural, preocupada com um universo de assuntos não formado apenas pelos problemas da forma.

Para 2007 e 2008 o Grupo optou por se dedicar ao estudo de vertentes da história da arte de cunho mais “formalista”, tendo em vista a necessidade de contrapor àquele eixo ligado a uma história cultural da arte, aspectos ligados à autoreferencialidade da obra de arte.

É importante frisar que esta opção foi bastante marcada pela demanda, dentro do Grupo, por uma compreensão mais aprofundada do pensamento do crítico norte-americano Clement Greenberg – autor que, a partir de traduções recentes, vem sendo tema de debates universitários no país. Tendo, portanto, como objetivo último a compreensão crítica da obra de Greenberg e seus críticos, iniciamos os estudos sobre as vertentes da “pura visualidade”, a partir da leitura introdutória do livro de Roberto Salvini *La critica d'arte della pura visibilità e del formalismo* (Milano: Aldo Garzanti Editore, 1977). Após esta introdução – e sempre seguindo as proposições do estudioso italiano – o Grupo dedicou-se à leitura dos seguintes autores: K. Fiedler, A. Von Hildebrand, A. Riegl e H. Wölfflin.

Como contraponto a essas leituras – e sobretudo às proposições de Hildebrand – foram lidos textos da estudiosa norte-americana Rosalind Krauss.

Durante 2006, 2007 e o primeiro semestre de 2008 foram realizados seminários internos de membros do Grupo, que explanaram sobre suas respectivas pesquisas em andamento, e de estudiosos convidados, que apresentaram ao Grupo seus trabalhos de investigação sobre arte, cultura e fotografia no Brasil e no resto do mundo:

5 de abril de 2007 “Artistas plásticos no Suplemento Literário de O Estado de São Paulo”, por Ana Cândida de Avelar Fernandes.

27 de junho de 2007 “Arte brasileira: questões relativas à longa duração”, por Tadeu Chiarelli.

29 de junho de 2007 "A microhistória e Carlo Ginzburg", por Henrique Espada.

22 de Agosto de 2007 "Do espelho à fotografia", por Felipe Chaimovich.

29 de Agosto de 2007 "Modos de negra & modos de branca", por Renata Bittencourt

20 de setembro "Comentários sobre a gravura de estampa", por Claudio Mubarak

12 de setembro "Significantes e imagens no circuito dos discursos educacionais", por Daniel Revah.

19 de setembro "Christiano Jr: tradição e realismo", por Maria Hirszman.

26 de setembro "Christian Boltansky e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?: projeto de pesquisa", por Thiago Gil.

14 de outubro "A Primeira Missa no Brasil de Victor Meirelles e suas ressonâncias na arte brasileira: projeto e pesquisa", por Eliane Pinheiro.

21 de novembro "Processos alternativos e a linguagem fotográfica contemporânea: resultados de pesquisa", por Mônica Cristina Junqueira Berto.

28 de novembro "Revista Kosmos e Renascença: proposta para um projeto de Iniciação Científica", por Andréa Cortez.

1 de abril de 2008 "O objeto distante: considerações sobre a percepção visual e criação de imagem na arte brasileira do século XIX", por Fábio D'Almeida Lima Maciel.

8 de abril de 2008 "Sequestros: imagem na arte contemporânea paraense", por Orlando Maneschy.

6 de maio de 2008 "Jakob Philipp Hackert e a pintura de paisagem na Europa e no Brasil", por Claudia Valladão de Mattos.

3 de junho de 2008 "A crítica de arte de Lourival Gomes Machado: projeto para doutorado", por Ana Cândida de Avelar Fernandes.

Por fim, agradecemos a todas as pessoas, físicas ou jurídicas, que cederam gentilmente imagens e/ou textos para a realização dessa edição.

O Grupo

Sumário

Autores convidados

- 13 Estratégias de informação
Andreas Müller-Pohle
- 25 Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo
Anat Falbel
- 37 Pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum
"Brasil Pitoresco", de Charles Ribeyrolles e Victor Frond
Maria Antonia Couto da Silva

II Seminário Arte, Cultura & Fotografia: metodologias de investigação, 2007

- 51 História da Arte como história da imagem: aproximações
Paulo Knauss
- 61 Marc Ferrez e a tradição da pintura
Tadeu Chiarelli
- 73 Impasses fotográficos na obra de Waltercio Caldas
João Paulo Leite Guadanucci
- 87 Percursos urbanos na arte contemporânea: relato de desenvolvimento de pesquisa de
mestrado a partir de experiência poética pessoal
Juliana Angeli
- 97 Criações óticas: acordos de representação entre o meio fotográfico e os meios de ex-
pressão espacial na obra de Laszlo Moholy-Nagy
Paulo César Castrol
- 111 Fotoformas de Geraldo de Barros: entre a abstração e a arte concreta
Heloisa Espada
- 121 German Lorca e o Foto-Cine Clube Bandeirante
Daniela Maura Ribeiro

135

O autoral na fotografia: um estudo de caso sobre a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia
Carolina Soares

145

Clube da Objetiva (1970-89): um fotoclube no central do Brasil
Ana Rita Vidica

Projetos em andamento

157

Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?
Thiago Gil de Oliveira Virava

Estratégias de Informação¹

Andreas Müller-Pohle²

Resumo

Em “Estratégias da Informação”, texto que exerceu grande influência no Brasil desde sua publicação, em meados da década de 1980, e que ganha agora sua primeira tradução, o teórico e fotógrafo alemão Andreas Müller-Pohle propõe uma reflexão aguçada sobre os rumos da produção fotográfica contemporânea. Partindo da idéia de que a fotografia desempenhou um papel central nas mudanças de paradigma estético da modernidade, levando à substituição da noção de beleza pela de informação como principal atributo da criação artística, ele reflete sobre as profundas modificações vividas nos sistemas de produção de imagens, sobretudo a partir das revolução promovida pela informatização. De forma sistemática, procura delinear os principais vetores do sistema de comunicação, seus conflitos e potencialidades, estabelecendo conceitos como os do “fotografismo” e da “fotografia expandida”. Conclui diagnosticando o surgimento de um cenário ainda mais desafiador, no qual a “estética da informação” torna-se “pura invenção”.

Palavras-chave

Informação, fotografia, fotografismo.

Em 15 de abril de 1874, o estúdio de Nadar foi palco de grande tumulto, motivado por cerca de uma dúzia de pinturas que obtiveram uma exibição especial após terem sido repetidamente rejeitadas pelo “Salão” de Paris. Para os críticos presentes na ocasião, a situação era clara: elas só poderiam ser fruto do trabalho de loucos, diletantes e anarquistas dispostos a abalar os alicerces da cultura. Um deles se referiu a elas jocosamente como “impressionistas”. O resto é lenda.

Que o nascimento da arte moderna se sustente literalmente sobre as bases da fotografia não é mera coincidência. Cézanne, Degas, Monet, Sisley: todos pertenceram a uma geração de artistas da mesma idade da própria fotografia, cujas idéias e visões estéticas foram fortemente influenciadas, se não efetivamente inspiradas (como nas composições instantâneas de Degas, os efeitos desfocados de Monet, e assim por diante) pela nova imagem criada por este meio.

Entretanto, um olhar mais aprofundado sobre a situação se faz necessário. Para a arte do século XIX, a fotografia nada mais era do que um vírus, um intruso herético ameaçando romper e perturbar o equilíbrio e o sistema – isso em um sentido fundamental, ideológico. Enquanto todos os conceitos estéticos anteriores haviam se preocupado com uma idéia básica de *beleza*, com a representação do verdadeiro ou do divino, o harmonioso ou o decorativo, a fotografia propôs repentinamente uma avaliação absolutamente diferente: uma imagem³ não mais seria “boa” se vista apenas como “bela”; agora ela

1 Tradução de Ana Cândida Franceschini de Avelar Fernandes, Laura de Souza Cury e Marco Fábio Cunha Grimaldi.

2 Artista, teórico e editor. Responsável pela revista *European Photography*, desde 1980. Professor visitante da Higher Institute for Fine Arts, Antuérpia, Bélgica, de 1997 a 2004. Estudioso da obra de Vilém Flusser, foi responsável pela publicação de trabalhos desse filósofo na Europa.

3 N.T. Optamos por utilizar a palavra imagem na tradução do termo original *picture*, pois este possui sentido duplo em língua inglesa, podendo significar tanto uma pintura quanto uma fotografia.

deveria oferecer algo novo, surpreendente, improvável – isto é, deveria incluir o que hoje chamamos *informação*. Beleza tornou-se sinônimo de redundância e uma função da informação e, na ausência desta função, tornou-se um eufemismo para tédio.

A fotografia, conseqüentemente, produziu – no sentido proposto por Thomas S. Kuhn – uma *mudança de paradigma* estético, uma reorientação que se distancia de um princípio de beleza e se move em direção a um princípio de informação/inação. Embora inicialmente os pintores, mais do que os fotógrafos, houvessem abraçado este novo princípio, o papel da fotografia – revolucionário, constituinte de um novo paradigma – em todo o sistema das artes visuais é incontestável: a fotografia instruiu a arte com o critério da informação.

Os movimentos modernos da arte derivados do Impressionismo (Cubismo, Futurismo, Construtivismo, Expressionismo, etc.) podem ser vistos como *estratégias de informação* específicas que, enfim, culminaram – esta é a lógica interna do moderno – em minha opinião, em uma meta-estratégia, em arte pautada em conceitos, em informação sobre informação. A seguir examinaremos as várias estruturas e estratégias que merecem especial atenção, considerando-se a situação atual da fotografia. Em seguida, quero elucidar algumas questões que considero significativas na transição para uma sociedade da comunicação.

O Sistema Fotográfico

A arte é um meio de comunicação que pode ser apresentado e analisado como qualquer outro, aplicando-se o modelo tripartite de emissor/meio/receptor. Aqui, todavia, prefiro falar sobre produção, distribuição e consumo da informação, de modo a indicar que o problema da informação pode ser visto como parte de uma abrangente *economia de informação*. Se por história cultural entendemos, em seu sentido mais amplo, a substituição de recursos materiais por recursos inteligentes (a propósito, esse processo teve sua atual aceleração subestimada pelo Clube de Roma, cujas previsões provaram-se erradas), então uma sociedade da informação está obviamente menos preocupada com a produção material do que com o gerenciamento da informação. Conseqüentemente, a economia de produção se torna um mero elemento da economia de informação – e a atual “sociedade afluyente” revela claramente os problemas consoantes com nosso período de transição. A quantidade de matérias-primas desperdiçadas (o petróleo bruto, por exemplo) é, portanto, basicamente resultado de uma economia de informação anárquica e estúpida, na qual produtos de informação barata (como copos plásticos) consomem aquilo que poderia ser economizado através de informação valiosa (energia nuclear, por exemplo).

Produção O processo criativo, entendido aqui como um processo de produção de informação, é normalmente determinado por quatro fatores: o produtor (fotógrafo), o aparelho produtivo (hardware/software), luz (uma energia específica) e o objeto (assunto).

Ao contrário do produtor tradicional de imagens, que era capaz de constituir seus próprios meios produtivos, o fotógrafo (e, na verdade, qualquer produtor de imagens técnicas) se tornou um mero *usuário* do meio técnico a seu dispor. Vilém Flusser descreveu esta relação como um processo de retroalimentação mútua entre a indústria fotográfica e o fotógrafo: a câmara está programada para produzir os tipos de imagens correspondentes a certas convenções gerais – com estas convenções gerais tornando-se mais exatas e discerníveis através do próprio processo de retroalimentação. Em outras palavras, elas constituem o código. Como resultados falhos (aqueles que se desviam do código) são quase sempre consequência do uso inadequado do aparato (aqueles que se desviam do programa) pelo fotógrafo, a liberdade para manipulação do aparato deve ser reduzida tanto quanto possível – isto é, substituída por um programa automático. Portanto, o aparato perfeito é aquele pelo qual a representação do código é absolutamente regulada por meio do programa automático que, conseqüentemente, não mais requer instruções operacionais. (A extensão das instruções operacionais é inversamente proporcional ao grau de automação do aparato.)

Distribuição Podemos concluir que os quatro fatores mencionados acima produzem, em última instância, uma fotografia. Chamemos esta fotografia de Informação X. Mais adiante, admitiremos que esta Informação X não foi produzida para atender a propósitos pessoais, mas para consumo público.

O fotógrafo escolhe um meio para veicular a informação que produziu ao público ou para introduzir o público àquela informação. Esse meio pode ser, por exemplo, uma revista ou uma galeria de arte. Duas conseqüências são obtidas nessa operação. A informação estética se transforma em informação estético-política, sendo que o contexto e o pano de fundo do meio escolhido para veicular a informação iluminam, ou, eventualmente, obscurecem a informação: isso significa que a informação é transmitida pelo próprio meio através do qual é distribuída.

Consumo O que em última análise atinge o público – o consumidor – não é mais a Informação X, mas uma Informação X' modificada. Neste momento, começa o trabalho do crítico.

O crítico é um consumidor de informação como qualquer outro receptor, uma vez que o consumidor é aquele que "ingere" (*consumere*) informação e que a distingue de outras informações através de critérios de identificação. Fazemos exatamente isto quando compramos um carro ou sabão em pó: decidimos – conforme nossos critérios – aquilo que consideramos "aceitável". Como essas decisões nem sempre são fáceis, consultamos relatórios de avaliação, ou seja, examinamos as avaliações de um crítico – alguém que, esperamos, mostre-nos seus critérios.

Este é precisamente o problema da crítica fotográfica: o indiscernível ou a absoluta falta de critérios que vão além do horizonte do gosto/não gosto do

consumidor médio. Isto se aplica também a outras áreas da arte, como apurou Georg Jappe em sua avaliação das resenhas relacionadas à "documenta 6". Muitos críticos são, de fato, "consumidores médios" privilegiados: privilegiados por poderem divulgar sua mediocridade.

A metodologia crítica usual consiste em (*grosso modo*) comparar o trabalho em mãos com outro trabalho, baseando o julgamento de valor nesta única comparação. O que é emblemático aqui é a limitação a uma única dimensão crítica, uma dimensão crítica de "amplitude" discutível – como normalmente se encontra em testes de produtos, que, no entanto, parecem ser ao menos mais objetivos. Porque o crítico de arte é continuamente levado a reiterar um julgamento de valor preestabelecido, ele é menos bem informado – se for comparado a um sistema eletrônico de armazenamento de dados, por exemplo. Uma automação deste tipo de crítica, utilizando programas de análise de conteúdo, por exemplo, pode ser desejável e, sem dúvida, estará disponível em algum momento do futuro.

Contrariamente, a crítica deve lidar com uma segunda dimensão, a da "profundidade" – na qual, deduzindo-se do trabalho X', chega-se ao trabalho X, a partir do qual é possível, por sua vez, deduzir os critérios do próprio artista, o contexto da produção e sua formação cultural. Aqui também o crítico deve examinar a crítica prévia e os critérios válidos – uma vez que eles são o farol do processo fotográfico: o primeiro crítico é normalmente o próprio artista, que analisa seu trabalho de acordo com critérios pessoais; o segundo crítico é o meio que tanto torna público como rejeita o trabalho; e o terceiro crítico, o resenhista, deve examinar estes vários processos de seleção e filtragem, de modo a explicá-los ao consumidor comum.

Vetores do Sistema Fotográfico Consequentemente, o processo fotográfico é um sistema de comunicação auto-conflitante, regulado por interesses e objetivos divergentes, em que produção, distribuição e consumo são subsistemas rivais conectados por processos de retroalimentação. Podemos descrever alguns interesses e direcionamentos típicos destes subsistemas da seguinte maneira:

- O processo de produção (o processo criativo) envolve: a) a realização das intenções (solução dos problemas) do fotógrafo no, ou por meio do, produto; b) utilização da mídia para transportar o produto, de modo a; c) influenciar o público receptor e penetrar na memória pública.
- O processo de distribuição (o processo midiático) envolve: a) a realização dos objetivos do meio (lucro, prestígio, etc.) através do produto fotográfico, de modo a; b) atender e/ou manipular as expectativas do público.
- O processo de consumo (processo crítico) envolve: a) a comparação do produto com outros produtos culturais e; b) o exame dos vários caminhos percorridos pelo produto, retornando até o contexto de sua produção.

Em um modelo dinâmico no qual a informação não somente é esquematicamente produzida, distribuída e consumida, mas igualmente formada (informada) com o propósito de fluir retroativamente até seu ponto de partida, os critérios da informação estão também sujeitos à contínua infecção e mutação, conforme o poder de distribuição inerente ao sistema. Consequentemente, os critérios são função de outros *critérios* ainda mais poderosos. Uma revista ilustrada de grande circulação, por exemplo, depende de uma análise de seus leitores e anunciantes e opera – em um espaço restrito de movimentação – como função dos critérios destes leitores e anunciantes.

Isto normalmente nos leva à conclusão de que, uma vez que o sistema de comunicação é determinado, em última instância, pelo “mercado”, ele afunda gradualmente a níveis cada vez mais baixos de informação até que, finalmente, se afoga em um tipo de idiotia geral. No entanto, a lógica desta idiotia do mercado de massas pode ser contradita, desde que possamos presumir um sistema de comunicação descentralizado – em que a informação não seja, por sua vez, função direta de um público específico – e no qual as trocas entre os vários níveis de informação (os níveis da “arte”, da “sub-estética”, da “estética comercial”, etc.) se movimentem em ambas as direções. Os aspectos políticos da estrutura de comunicação serão analisados mais adiante. Deve-se estabelecer aqui, entretanto, que o produtor de informação pode muito bem produzir também para um “mercado anônimo” que se torna, então, função de *seus* produtos. A isto chamamos de *estratégia autoral*. Enquanto o fotógrafo comercial ideal se caracteriza pela aceitação e internalização dos critérios de seu empregador, o que tipifica o fotógrafo *autoral* ideal é a criação de uma estratégia da informação baseada em critérios autodeterminados.

Estratégias de Informação Correntes

Comunicação é troca de informações. Conforme tentei estabelecer, esta troca ocorre em um sistema passível de ser analisado de forma horizontal (de acordo com os participantes da comunicação) e vertical (de acordo com os níveis de informação), cujas correntes são reguladas por critérios que, por sua vez, são determinados pelos objetivos, interesses e motivos dos participantes. A realização de tais objetivos, por meio de critérios correspondentes, pode ser chamada de *estratégia*. Portanto, *estratégias de informação* são procedimentos relativos à produção, transmissão e crítica da informação. Tais procedimentos, como vimos, devem ser examinados individualmente em cada um desses setores da comunicação. O que se segue, então, é um exame daquela área da fotografia distribuída como “arte”.

Fotografismo Se rememorarmos, a Fotografia Documental passou por um espantoso renascimento no meio dos anos 1970, mais por suas declarações de teor programático do que por aquelas de teor prático: “A fotografia foi inventada”, disse o fotógrafo alemão Michael Schmidt em 1979, “para que a realidade pudesse ser representada precisamente em cada detalhe. Nenhum outro meio – exceto aqueles baseados na invenção da fotografia e de suas técnicas (por exemplo, filme e televisão [sic!]) – é capaz, por meio de suas

técnicas, de documentar a realidade como ela é tão bem quanto a fotografia.” Schmidt argumenta que a possibilidade de reproduzir a realidade com tal objetividade requer uma ética e uma estética especiais, determinadas por aquela realidade. “De modo a garantir o maior grau de objetividade e a tornar minhas fotografias críveis e honestas como documentos (fatos), prefiro uma luz difusa (neutra), ou seja, uma imagem sem sombras distintas.” Finalmente, “subordino-me completamente aos objetos que fotografo. Apenas permitindo que se reproduzam a si mesmos é possível reconhecer seus significados e seus fins.” Sem dúvida: este é um dilema epistemológico difícil de solucionar.

Três anos mais tarde, esta crença havia finalmente desaparecido – juntamente com sua liturgia. Documentarismo “objetivo” havia se convertido em “subjetivo” – *contradictio in adjecto* porque “documentar” é um ato de prova ou de testemunho que requer convenções e metodologia, a menos que deseje provar apenas a mim mesmo.

Uma nota aqui: ao definir o conteúdo informativo de uma fotografia como a diferença entre o que sei e o que não sei, recebo uma quantidade de informação relativa e dinâmica que pode ser vista em termos de conteúdo, espaço e tempo. A *dimensão do conteúdo* (como categoria básica) incluiria aqueles elementos e estruturas da informação que desviam dos modelos armazenados em meu cérebro e que podem integrar-se a ele como “novos”. A dimensão espacial significaria que uma informação num Local Y pode ser redundante num Local Z porque é conhecida lá, e vice-versa. Nivelar ou equilibrar estes diferentes espaços informacionais é o propósito da fotografia de reportagem (*reportare*, transportar para um outro lugar). A *dimensão temporal* expressa que um produto, que é informativo hoje, pode ser redundante no futuro (quando completamente “consumido”), enquanto que, contrariamente, um produto que hoje é redundante pode ser informativo amanhã (quando, ou se, tiver sobrevivido ao “consumo”). Esta é a função essencial da fotografia documental.

Uma fotografia feita para ser um documento, em seu sentido estrito, cumpre melhor suas funções de transportar informação para *amanhã* quanto mais comum, convencional e redundante ela for hoje, isto é, quanto mais autenticamente ela reproduza o código geral. Entretanto, é precisamente isto que a estética predominante na fotografia documental não deseja. São as tomadas estritamente científicas ou descuidadas, os instantâneos particulares e amadorísticos, as fotografias triviais e quotidianas que devem ser vistas como os documentos mais críveis e genuínos.

Quanto mais “artística” a Fotografia Documental se tornou no início dos anos 1980, mais ela se aproximou dos maneirismos da Fotografia Subjetiva, mesmo quando a Fotografia Subjetiva começou a se aproximar de uma forma mais naturalista de representação. O resultado desta convergência de abordagens e objetivos é um conceito que eu gostaria de chamar de *Fotografismo*, porque – em oposição à *Fotografia Expandida* – caracteriza-se por uma atitude estritamente imanente concentrada em técnicas e programas da fotografia

(Por exemplo, face à questão da “documentação de XY”, o fotógrafo geralmente elimina qualquer técnica diferente – e possivelmente mais efetiva – da própria fotografia porque se preocupa mais com o método técnico do que com o objeto em si mesmo.). Entretanto, quando o aparato técnico é, não uma opção, mas uma obsessão, seu usuário se torna – conforme disse Vilém Flusser – um *Functionnaire* do aparato, cuja “liberdade” consiste apenas na “escolha pessoal” que ele pode fazer levando-se em consideração os desejáveis ou fascinantes objetos no mundo visual que ele queira fotografar. A longo prazo, seus gestos anedóticos e impressionistas podem ser consistentes apenas enquanto estiverem concentrados em um “modo pessoal de ver” e, em última instância, em um “estilo pessoal”. Entretanto, estilo – um conceito de probabilidade e previsibilidade – reside nas modificações e quebras de etiqueta, por assim dizer, ou seja, naqueles momentos informativos em que as expectativas criadas por aquele estilo são frustradas. Encontra-se aqui o dilema do Fotografismo. Para não me afogar na absoluta infinidade e arbitrariedade das possibilidades visuais, preciso estilizar; entretanto, uma vez que “posso” um estilo, cada desvio dele é um passo para trás. Isto se torna ainda mais evidente agora que a técnica fotográfica tem se provado esteticamente explorada, redundante e exaurida.

Em termos de história fotográfica: com a fotografia tendo “inventariado” (Documentarismo) e “investigado” (Visualismo) o mundo visual e, finalmente, “inquirido” a si mesma (Conceitualismo), o Fotografismo atualmente representa a estética de uma técnica visual amplamente exaurida surgida de uma estratégia fotográfica igualmente exaurida.

Fotografia Expandida Quais são as estratégias contemporâneas expandidas e em que contexto elas se inserem? Após o Conceitualismo dos anos 1960 e 1970, o claro movimento em direção a uma abordagem encenada, mais abrangente e projetada, tornou-se visível. Esta abordagem quase apagou a linha divisória entre “fotógrafos artistas” e “artistas que fotografam”. A típica questão dos anos 1970 sobre a origem de uma estratégia específica – seja ela artística ou fotográfica – tornou-se consequentemente irrelevante. Atualmente, as questões centrais relacionam-se aos objetivos de uma estratégia e seus horizontes.

No setor de produção, podemos diferenciar três estratégias:

- Em primeiro lugar, a *encenação do objeto*, a construção e o arranjo do assunto do fotógrafo. Esta estratégia compreende desde naturezas-mortas “arranjadas”, a encenações utilizando o fotógrafo como seu próprio assunto, cujas atividades são consequentemente expandidas em várias direções – como construtor, diretor, dramaturgo, cenógrafo, ator, etc.
- Em segundo lugar, a *encenação do aparato*, no sentido de utilizá-lo de modo contrário a sua função original (seu programa funcional) e no sentido de expandir e programar sua função por meio de técnicas de computação.

- Em terceiro lugar, a *encenação da própria imagem*, ou seja, a transferência e integração da produção da câmara em uma nova estrutura. O processo produtivo após a produção da imagem inclui, nesta estratégia, pelo menos um passo adicional que envolve a integração do fotógrafo em um “organismo visual” mais complexo (sequência, quadro, etc.), combinando-o com outros meios, como texto, desenho, pintura, etc. (colagem, montagem e assim por diante), ou transformado-o em um objeto tridimensional (foto-escultura, etc.).

Todas estas três estratégias elementares estão relacionadas aos próprios fatores de produção e resultam em uma multiplicidade de combinações, conexões e estágios intermediários.

A estratégia central de distribuição é, por analogia, a encenação do meio: as maneiras pelas quais o próprio produtor forma, constrói ou arranja os canais de distribuição. Como exemplo, temos os livros e revistas de *auteur*, galerias de produtores, foto-performances, etc. Há uma negação da clássica divisão do trabalho nos sistemas de comunicação e o *auteur* cria e determina seu próprio público. Obviamente, esta é uma questão eminentemente política: pensa-se não apenas em termos de processos de produção, ou seja, em termos estéticos, mas igualmente em termos de categorias público-políticas.

No setor de consumo, esta é uma questão do autor como crítico – como um “crítico do consumo” – no sentido em que ele recicla ou revitaliza informação consumida. Novamente por analogia, pode-se chamar a isto de *encenação do resíduo* (Abfall), uma reintegração da informação residual no ciclo de comunicação. (“Informação residual”, neste contexto, significa aquela que a comunicação não pode regenerar por si mesma). Tal estratégia da “ecologia da informação” pode agora ser vista em relação a três pontos de vista. Em primeiro lugar, posso reintroduzir informação que não faz mais parte do ciclo de comunicação (por exemplo, posso analisar um álbum fotográfico dos anos 1940 por seus aspectos sociais e históricos); conseqüentemente, produzo nova informação a partir deste “resíduo”. Em segundo lugar, posso ser seduzido pelo próprio critério de “resíduo” (por exemplo, posso colecionar fotografias ou latas de alumínio); portanto, não produzo nenhuma informação, mas apenas preservo o resíduo. Em terceiro lugar, posso juntar várias formas de resíduos que, embora sejam informativas, não possuem nenhum critério informacional (por exemplo, posso colar o rótulo de uma lata de alumínio em um álbum fotográfico); desse modo, produzo o kitsch.

Perspectiva para uma Sociedade da Comunicação

As estratégias do Fotografismo e da Fotografia Expandida caracterizam-se claramente por dois métodos de produção da informação fundamentalmente diferentes. O primeiro consiste em explorar o mundo a partir de um ponto de vista “subjetivo”, de modo a representar a informação e apertar o botão no “momento decisivo” – seja qual for o assunto ou o momento. Este é o método de descobrir ou *encontrar* (palavra que, em inglês, *find*, originalmente significa “pisar em algo” e que, portanto, esclarece o papel clássico do fotógrafo

como passante casual). O segundo método consiste em inventar, ou *encenar*, e pode nos levar além da mera produção até novas áreas de ação combinada – nas quais o “novo” certamente não significa uma “novidade” histórica. Afinal de contas, os Impressionistas também encenaram seu meio, e **os Dadaístas reciclaram resíduos**. “Novo”, neste contexto, possui significado estrito, indicando as possibilidades da Fotografia Expandida quando relacionada à forma futura da sociedade: *enquanto estratégias que se projetam na sociedade da informação*.

Afinal, o que significa “sociedade da informação”? No mínimo, baseando-nos em nosso modelo de produção / distribuição / consumo, podemos ressaltar três componentes:

Primeiramente, a produção teria que ser *economizada* de tal maneira que o uso de energia e matéria (limitada em quantidade) fosse amplamente substituído pelo uso de informação (ilimitada em quantidade). Em outras palavras, informação é o fator primeiro de produção e reduz todos os demais fatores a *valores marginais*.

Em seguida, a distribuição deveria ser *democratizada*, permitindo igualmente a cada membro da sociedade enviar e receber informações entre si. Isto implica na substituição da atual estrutura emissor-receptor (comunicação de mão única) por uma estrutura dialógica.

Finalmente, o consumo deveria ser *criticado*, permitindo que o resíduo informacional seja completamente destruído (apagado) ou reintroduzido no processo produtivo (reciclado). O setor de consumo conseqüentemente adquire uma função reguladora e controladora para que evitemos nos afogar em um excesso de informações.

Neste tipo de sociedade, produção, distribuição e consumo perdem, ao final, seu caráter institucionalizado e se tornam partes integrais de funções ou relações. Em situações nas quais todos são igualmente ativos como produtores, distribuidores e consumidores, torna-se supérflua uma competência institucionalizada na forma de aparato de distribuição especializado. Parece mais sensato, então, chamar esta sociedade não de sociedade da informação, mas de *sociedade da comunicação* – e chamar o artista não de “informador”, mas de *comunicador*.

Há poucas dúvidas de que a informação substituirá amplamente o uso de material e energia. (As estatísticas apontam claramente para isso. As vendas nas indústrias de base de aço e a produção de petróleo serão ultrapassadas pela indústria de informática até o final desta década, todo o resto permanecendo igual.) Entre outras coisas, isto traz duas conseqüências no que concerne à produção de imagens.

Em primeiro lugar, com a (teórica) substituição da fotografia baseada nos sais de prata pelo modo eletrônico, digital, de se produzir imagens, a antiga

questão sobre o “caráter realista” da fotografia será finalmente resolvida, porque será possível gerar e regenerar literalmente todas as imagens concebíveis – ou inconcebíveis – por meio de um terminal de computador. Seremos, portanto, completamente incapazes de entender estas imagens se tentarmos encontrar nelas uma “realidade” outra que não aquela da “inteligência” em seus programas. Em uma certa perspectiva, não precisaremos mais encontrar imagens, uma vez que seremos capazes de inventá-las todas.

Em segundo lugar, o potencial para informação do futuro não poderá ser deduzido a partir de técnicas individuais de produção de imagens, mas a partir das conexões entre as técnicas – assim como o potencial para inteligência do cérebro não se encontra em suas células individuais, mas nas sinapses entre elas. Aparatos fotográficos e sintetizadores, sistemas de vídeo e impressoras automáticas, *scanners* e microscópios eletrônicos serão capazes de se comunicar entre si, traduzir, controlar e manipular uns aos outros e, conseqüentemente, penetrar qualquer meio e pensamento aparato-imanente. Esta é a Segunda perspectiva: não nos interessaremos, no futuro, por disciplinas artísticas ou suas categorias, mas apenas por estratégias para sua realização.

Enquanto as condições de produção na sociedade da comunicação provarão possuir conseqüências estéticas, as condições de distribuição provarão ter conseqüências políticas diretas porque, além de *hardware* e *software* afetarem a estrutura de uma sociedade da comunicação, a organização da rede (seja ela por cabo ou satélite) constitui o terceiro fator importante. A questão essencial é se a rede de comunicação permanece primariamente um sistema distributivo ou se ela se expande em um sistema de diálogo universal (cujo critério central seria o de não conter informação que funcione apenas “receptivamente”). Caso uma rede desta natureza seja construída, a questão do indivíduo como autor emergirá: o indivíduo como comunicador no sentido exato do termo, alguém que recebe informação e, a partir dela, produz nova informação que despacha para outros comunicadores, que por sua vez retrabalham e reenviam esta informação e assim por diante. Isto seria – a despeito de Orwell e Huxley – a terceira perspectiva da sociedade da comunicação.

No que concerne às condições de consumo, ao aprendizado de uma “crítica do consumo”, esta questão deve permanecer aberta: se esta crítica, como uma capacidade exemplar, pode ser transformada em uma capacidade geral – isto é, se podemos ou não aprender a lidar com as quantidades de informação produzidas pela sociedade, em nível individual ou coletivo. Esta deixou de ser uma questão estética – ou mesmo estético-política, principal razão pela qual se encontra menos predisposta a uma resposta neste momento. Entretanto, a própria questão mostra que a *reciclagem da informação* está emergindo como um problema de energias artísticas, que produção e reprodução são crescentemente entendidas como funções cíclicas igualmente importantes – e isto não apenas na forma de canibalismo da informação “pós-moderno” que o mercado de arte atualmente aprecia, mas ao contrário: olhadas criticamente, à distância.

A fotografia – esta foi minha tese inicial – jogou o sistema de arte do último século em uma crise envolvendo dois critérios contrários, na qual, em última instância, a “beleza” estava subordinada à “informação”. A fotografia destruiu alguns pares daquele sistema e permitiu que outros viessem à luz. Acima de tudo, a fotografia *informou* a cultura tão totalmente, tão globalmente, que podemos chamá-la, essencialmente, de *uma cultura da informação fotográfica*. Atualmente, estamos passando por uma mudança similar: a transição para uma sociedade da informática. Assim como a fotografia uma vez provocou o fim do Tradicionalismo, a tecnologia da informação está igualmente enterrando as idéias do Fotografismo – e muito mais, de fato –, de modo a permitir a penetração de um novo paradigma, um novo critério de base. Poderíamos continuar a chamá-lo de “informação”, mas será algo muito diferente do que foi no passado. Na medida em que fotografia – uma técnica analógica – é controlada pelo computador – uma técnica digital – da mesma maneira em que analogias são fragmentadas em *bits*, não fará sentido algum buscar informação “sobre” algo, ou distinguir imagem de realidade, autenticidade de ficção, verdadeiro do falso. A estética da informação futura é *pura invenção*.

Peter Scheier: fotografia e paisagem urbana no Novo Mundo

Anat Falbel¹

Resumo

O estudo sugere uma perspectiva de análise para a fotografia da arquitetura moderna, utilizando como estudo de caso a produção do fotógrafo Peter Scheier (1908-1979) dedicada à temática da paisagem urbana. Scheier iniciou sua trajetória profissional como fotorrepórter na revista *O Cruzeiro*, refinando seu olhar para a arte e a arquitetura junto ao casal Lina Bo e Pietro M Bardi durante a sua atuação como fotógrafo oficial do Museu de Arte de São Paulo. Representante da agência Pix americana e fotógrafo da Rede Record, sua obra permite diferentes leituras. Duas perspectivas são propostas: a primeira delas, a partir da condição de estrangeiro do fotógrafo, refugiado dos fascismos europeus na América. A segunda procura aplicar na análise da imagem fotográfica os instrumentais analíticos da arquitetura moderna, como os conceitos de transparência e inter-penetrabilidade formulados pelo historiador Sigfried Gideon no final da década de 1920, assim como a idéia de transparência literal e fenomenológica elaborada pelos arquitetos Colin Rowe e Robert Slutzky na década de 1950.

Palavras-chaves

fotografia, arquitetura, imigrantes

Um campo tradicional da história da arte, a iconografia passou a ser aplicada sistematicamente à arquitetura somente a partir das décadas de 1940 e 1950² com os primeiros textos de Richard Krautheimer como *Introduction to an "Iconography of Mediaeval Architecture"*³ e ainda com os estudos de Rudolf Wittkower publicados no *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, que culminaram com a edição, em 1949, do *Architectural Principles in the Age of Humanism*⁴. Por outro lado, nas últimas duas décadas os historiadores da arquitetura também incorporaram os discursos e os instrumentos da representação, da construção da imagem e das narrativas visuais para a sua análise das obras, dos personagens e das próprias narrativas do movimento moderno. O tema de nosso estudo situa-se em um espaço intermédio como um *estudo de caso* da representação da arquitetura pela fotografia entre as décadas de 1940 e 1950 utilizando imagens recolhidas entre os mais de 25.000 negativos que constituem o acervo do fotógrafo Peter Scheier (1908-1979) pertencente ao *Arquivo Histórico Judaico Brasileiro* de São Paulo. A partir dessas imagens capturadas entre as cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Nova York, o presente artigo pretende lançar algumas hipóteses para a análise da relação que envolveu fotógrafos e arquitetos modernos no Brasil, desde a primeira metade do século XX.

1 Doutora em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo. Atualmente é professora colaboradora da Universidade Estadual de Campinas.

2 CROSSLEY, Paul. "Medieval architecture and meaning: the limits of iconography" in *The Burlington Magazine*, V. 130 (190), fev.1988, p. 6-121.

3 KRAUTHEIMER, Richard. "Introduction to an 'Iconography of Mediaeval Architecture'", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. V.5, 1942, p. 1-33.

4 WITTKOWER, Rudolf. *Architectural Principles in the Age of Humanism*. New York: W.W. Norton & Company, 1971.

5 CARPO, Mario. *Architecture in the Age of Printing*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

6 WHITELY, Nigel. *Reyner Banham Historian of the Immediate Future*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 9.

7 BANHAM, Reyner. *Concrete Atlantis. US Industrial Buildings and European Modern Architecture 1900 – 1925*. Cambridge: MIT, 1989.

8 Idem, p. 9.

9 GIEDION, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. A primeira edição é de 1941.

10 Ver MOOS, Stanislaus Von. "Giedion ou La Deuxieme Decouvert de L'Amerique", In: *Americanisme et Modernité. L'ideal americain dans La architecture*, Ed. J.L. Cohen et H. Damisch. Paris: EHESS/Flammarion, 1993, p. 239-248; GIEDION, Sigfried. Op cit, p.335-426.

11 BANHAM, Reyner. *Machine Aesthetic*. Architectural Review, abril, 1955, p.225.

12 BANHAM, Reyner. "Fagus et Fiat: architecture moderne et representation de l'industrie americaine. In: *Americanisme et Modernité. L'ideal americain dans l'architecture*. Ed. J.L. Cohen e H. Damisch. Paris: EHESS/Flammarion, 1993, p.137 – 146; NERDINGER, Winfried. "Walter Gropius. De L'Amerique au Nouveau Monde", In: *Americanisme et Modernité*, org. J.L. Cohen e H. Damisch. EHESS/Flammarion, 1993, p. 147-170.

13 Conforme sugeriu Banham, as referências às imagens dos edificios industriais americanos podem ser traçadas na Europa desde 1914, tanto na obra dos arquitetos do círculo futurista italiano como Antonio Sant'Elia e Mario Chiattone, como nos desenhos de silos de Erich Mendelsohn, produzidos entre 1914 e 1915. A esse respeito ver também a coletânea dirigida por COHEN, J. L. e DAMISCH, H. *Americanisme et Modernité*, Op cit.

14 Em um ensaio publicado em 1913, "Die Kunst in Industrie und Handel", Gropius explicitava a integridade dos edificios americanos da seguinte forma: "...eles apresentam uma composição arquitetônica de tamanha exatidão que para o observador seu significado é, forçosamente e sem qualquer equívoco, claro. A integridade natural desses edificios reside não na vastidão de suas proporções físicas – onde certamente a qualidade da obra monumental não deve ser buscada – mas na independência e na visão clara dos projetistas dessas formas grandiosas e impressionantes. Eles não são obscurecidos por uma reverência sentimental em relação à tradição, e nem por outros escrúpulos intelectuais que aviltam o desenho contemporâneo europeu excluindo a verdadeira originalidade artística..." Apud GIEDION, Sigfried. Op cit, p. 343).

Arquitetura e Fotografia

A invenção da imprensa rompeu com a tradição medieval da oralidade ou da palavra escrita ainda mantida por Alberti (1404-1472) em seu tratado *De re aedificatoria* (1485). A possibilidade de reprodução das imagens inaugurada pelo tratado de Sebastiano Serlio (1475-1554), *Regoli generali d'architettura* (1537) incidiu tanto no processo do desenho como na difusão dos modelos arquitetônicos permitindo aos arquitetos da Renascença imitar modelos que eles jamais haviam visto.⁵ Com o advento da fotografia, o fenômeno se aprofunda. Da perspectiva factual que marca os inícios do uso da fotografia no registro da arquitetura – já no último quartel do XIX – à experiência visual ou sensorial destacada pela fragmentação da imagem e da qualidade da luz, e o compromisso assumido por certos profissionais da fotografia com temáticas particulares e a experimentação compositiva, as relações entre a arquitetura e a fotografia estreitaram-se de tal modo que durante as primeiras décadas do século XX esta última havia se transformado em paradigma da representação da modernidade arquitetônica, conforme as pesquisas e a reavaliação mais recente de acervos fotográficos tanto na Europa como nas Américas, bem como os testemunhos de fotógrafos que atuaram especialmente no período de 1930 a 1960, vêm nos mostrando.

A partir de uma perspectiva revisionista⁶, Reyner Banham foi um dos primeiros historiadores da arquitetura moderna a introduzir a questão em seu *A Concrete Atlantis U.S. Industrial Building and European Modern Architecture 1900-1925*. Considerando a arquitetura como uma arte predominantemente visual e, portanto, a formação dos seus profissionais como tendo sido – e ainda se mantendo – fundamentalmente pela força dos exemplos visuais⁸, Banham partia das hipóteses formuladas pelo historiador Sigfried Giedion em seu *Space, Time and Architecture*⁹ sobre a América como berço ou a "pré-história" da arquitetura moderna¹⁰, sugerindo a transferência e a apropriação do modelo do edificio industrial americano para a Europa, durante as décadas de 1910 e 1920, especialmente através de imagens fotográficas. Para ele a ampla circulação das imagens dos edificios americanos permitiu que fossem utilizadas por arquitetos como Le Corbusier¹¹, Gropius¹² ou Erich Mendelsohn¹³ como "ícones de uma modernidade e probidade arquitetônica"¹⁴ porque representavam "uma iconografia ou uma linguagem de formas segundo a qual promessas poderiam ser feitas e a adesão ao credo modernista poderia ser reafirmada como uma nova via para a utopia tecnológica..."¹⁵.

O impacto da fotografia na arquitetura vem sendo abordado especialmente a partir da década de 1980 não somente por historiadores como Kenneth Frampton¹⁶ e Beatriz Colomina¹⁷, mas também pelos historiadores da fotografia tais como Cervin Robinson¹⁸, e as pesquisas mais recentes desenvolvidas por Robert Elwall (1994)¹⁹ e outros²⁰, que seguiram as intuições de Walter Benjamin ainda na década de 1930.

Em seus textos fundamentais a respeito das novas técnicas de reprodução da imagem – *Pequena História da Fotografia* e *A Obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*²¹ – o *homme de lettres*²² já identificava – a partir do contexto das produções teóricas e artísticas dos seus contemporâneos europeus²³, entre as quais poderíamos destacar particularmente a obra do professor da Bauhaus, László Moholy-Nagy (1895-1946)²⁴ e Alexandre

Rodtchenko (1891-1956), por sua vez professor do quadro dos Vkhoutemas²⁵ – a transformação do “valor de exibição” e da função social da obra de arte possibilitadas pela fotografia, tendo em vista a sua capacidade de alterar o status do produtor e do produto através da captura de aspectos inéditos impossíveis de se revelarem ao olho nu, modificando desse modo a percepção da arquitetura e, como resultado, a sua produção estética.

Efetivamente, conforme mostraram Robinson e Herschman²⁶, a prática da fotografia de arquitetura ampliou-se a partir da segunda metade do século XIX, e mesmo que em seus inícios o objeto da produção da fotografia arquitetônica fosse produzir equivalentes fotográficos às antigas formas de representação baseadas no desenho²⁷, profissionais como o francês Édouard Baldus (1813-1899) ou Charles Marville (1816-1879) já buscavam uma linguagem iconográfica que permitisse expressar as elaborações de arquitetos e teóricos, a respeito da arquitetura e da cidade – ou então as suas próprias idéias frente às transformações urbanas. É o caso das imagens das demolições haussmanianas captadas por Henri Le Secq (1818-1882) ou, no caso brasileiro, o *Album comparativo da cidade de São Paulo* publicado, em 1887, por Militão Augusto de Azevedo, obra que pretendia documentar a evolução urbana da cidade através de imagens captadas em 1862 e 1887²⁸. A expressividade e a “verdade” das imagens então produzidas eram garantidas não somente pela precisão das proporções, mas também pelo “delineamento preciso dos detalhes” que compreendia tanto a inclusão de comentários a respeito das especificidades dos entornos, como as interpretações do fotógrafo sobre o objeto arquitetônico fotografado, interpretações estas que se faziam pelo artifício de justaposições com outros edifícios, objetos ou indivíduos; ou então, metáforas orgânicas seguindo as formulações promovidas especialmente por John Ruskin em *Modern Painters* (1843), ou *Seven Lamps of Architecture* (1849)²⁹.

A passagem da perspectiva factual para a fotografia percebida como uma experiência visual, ou sensorial, através da ênfase na fragmentação da imagem e na qualidade da luz dar-se-ia somente no último quartel do século XIX com o compromisso assumido por certos profissionais da fotografia com temáticas particulares e a experimentação compositiva, frutos por sua vez de desenvolvimentos tecnológicos, como o aperfeiçoamento das lentes grandes angulares e equipamentos mais sensíveis à luz³⁰.

Datam desse período as primeiras revistas de arquitetura contempladas pelo desenvolvimento da técnica do meio tom que viabilizou a impressão de texto e imagem lado a lado, a partir das quais se solidificou o processo dialético chave na relação arquitetura – fotografia, que assim como vem sendo tratado pelos estudos acima mencionados pode ser inserido na problemática mais ampla da relação texto-imagem, “fundamental para a compreensão da história do Ocidente”, conforme expressão do filósofo Vilém Flusser. Flusser formulou a relação texto-imagem como uma dialética entre conceituação e imaginação “que mutuamente se negam, [enquanto] vão mutuamente se reforçando”³¹. Mesmo que para um filósofo como Roland Barthes essa divisão de papéis entre texto e imagem fosse arbitrária³², ela pode ser instrumental no sentido de permitir diferentes abordagens. A primeira delas seria a compreensão da fotografia de arquitetura como uma mensagem fotográfica segundo a definição do próprio Barthes³³ e, portanto, embutida de duas

15 BANHAM, Reyner. *Concrete Atlantis. US Industrial Buildings and European Modern Architecture 1900 – 1925*, p.7-15.

16 Em 1980, nas páginas finais de sua *História Crítica da Arquitetura Moderna* (Op cit, p. 417), Frampton já propunha uma relação entre arquitetura e fotografia, destacando o impacto negativo na representação da arquitetura como resultado do equipamento fotográfico de alta velocidade. Ver FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 417. Poucos anos depois, o crítico parece propor uma nova abordagem historiográfica a partir da análise do uso da fotografia pelas revistas de arquitetura, inferindo que os avanços na reprodução fotográfica e as mudanças editoriais decorrentes dos imperativos da grande mídia teriam tido uma influência negativa sobre o estado atual da arquitetura, sendo ainda responsáveis pela perda do conteúdo metafórico e ideológico das revistas especializadas conforme este se apresentou articulado a um compromisso gráfico durante as décadas de 1920 e 1930 nas edições italiana e holandesas. “Uma relação complementar muito precisa estabelecida entre desenhos, fotógrafo, texto e grafismo”, escreve ele em *A Note on Photography and its Influence on Architecture*. Perspecta (22), Paradigms of Architecture, 1986, pp. 38-41. No mesmo texto, destaca como modelo clássico desse compromisso editorial, o número especial da revista *Quadrante* (dirigida por Pietro M Bardi) dedicada à Casa del Fascio. A abordagem historiográfica sugerida por Frampton, será desenvolvida por JANNIÈRE, Hélène. *Politiques Éditoriales et Architecture “Moderne”. L’Émergence de Nouvelles Revues en France et en Italie (1923-1939)*. Paris: Éditions Arguments, 2002.

17 COLOMINA, Beatriz. *Privacy and Public. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1996. Os estudos de Beatriz Colomina a respeito da comunicação de massa e a arquitetura datam do final da década de 1980. Seu estudo sobre Le Corbusier e a fotografia, publicado inicialmente na revista *Assemblage* (1987) e mais tarde incluído em *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media* reafirma a manipulação das imagens praticada por Le Corbusier – incluindo seus próprios projetos, a exemplo da Villa Schwob – durante a edição do *L’Esprit Nouveau*. A manipulação das imagens foi prática comum não somente nas mãos do mestre, mas foi utilizada por alguns dos primeiros historiadores da arquitetura moderna.

18 ROBINSON, Cervin. *Architectural Photography. Complaints about the Standard Product*. JAE, (29), 2, Describing Places, no. 1975, p. 10-15; ROBINSON, Cervin, HERSCHMAN, Joel. *Architecture Transformed*. Cambridge,

The MIT Press, 1988. Fotógrafo profissional, e membro do corpo da revista *Architectural Review*, Cervin Robinson pode ser considerado um dos pioneiros nas pesquisas sobre a história da fotografia de arquitetura. Em seus artigos datados da década de 1970, já sugeria a transformação da imagem fotográfica em uma visão icônica do edifício.

19 Robert Elwall iniciou a publicação de sua série sobre fotografia de arquitetura com *Photography Takes Command: The Camera on British Architecture, 1890-1939*. London: RIBA, Heinz Gallery, 1994. Ele desenvolve o conceito sugerido por Robinson da iconicidade da imagem arquitetônica, fundamental na comunicação da arquitetura e na difusão do Movimento Moderno como uma nova ortodoxia, continuando até os nossos dias. Ou, conforme escreveu: "... nossa primeira, por vezes, única impressão de um edifício fundamenta-se numa fotografia, da mesma forma prêmios são concedidos e debates públicos conduzidos tendo como base evidência fotográficas 'irrefutáveis'...". Idem, p. 5.

20 BORDEN, Iain. *Imagining architecture: the uses of photography in the practice of architectural history*. The Journal of Architecture, London, 12:1, 2007, pp. 57-77.

21 Os dois textos estão publicados em BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 – (Obras escolhidas; v. 1).

22 ARENDT, Hannah. *Walter Benjamin 1892-1940*. Paris: Editions Allia, 2007, p.62.

23 Benjamin manteve especial contato com o fotógrafo de origem russa Sascha Stone, responsável pela fotomontagem da capa da primeira edição de sua *Via de Mão Única*.

24 Referimo-nos especialmente aos textos *Peinture, photographie, film* (1925) e *La réclame photographique* (1926), nos quais Moholy-Nagy sugere a ampliação dos domínios da fotografia para os campos da publicidade, editoração, etc, considerando-a como um *medium* acima da clivagem entre arte e não arte, além de instrumental na reformulação de um olhar sobre objeto, a cidade e o espaço. MOHOLY-NAGY, László. "Espace, temps et photographie (1943)". In: Moholy-Nagy, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Saint-Amand: Gallimard, 2007, p. 233-247. Ver também, na mesma obra, o prefácio "Écriture de la Lumière", de Dominique Baqué.

25 Mesmo que nos escritos tanto de Benjamin como de Rodchenko, não tenhamos encontrado quaisquer indícios de que os dois se encontraram, em seus diários de Moscou – cidade que visitou entre dezembro de 1926 e janeiro de 1927 – Benjamin destaca a onipresença dos cartazes na Rússia bolchevique, tanto nos locais de trabalho, como nas ruas, clubes e salas de leitura. BENJAMIN, Walter. *Moscow Diary*. Ed. Gary Smith. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

mensagens que atuam concomitantemente: a primeira denotada e a segunda conotada³⁴. A segunda abordagem possível – que da mesma forma tem como fundamento as hipóteses levantadas por Barthes – é o entendimento da imagem de arquitetura como parte do complexo de mensagens concorrentes de um veículo de imprensa, e o seu papel de promotora de uma renovação de linguagem conforme sugerem os textos acima apontados de Banham e Frampton, proposição também presente nas hipóteses levantadas por Mario Carpo para o período do Renascimento e pós Renascimento³⁵.

A autoridade e o potencial embutidos nessa dialética alcançaram uma importância significativa durante a década de 1920, podendo ser exemplificada nas manipulações imagéticas de Le Corbusier como editor da revista *L'Esprit Nouveau* (1920-1925), mesmo considerando que frente às demais experiências editoriais das vanguardas internacionais, tanto no que diz respeito às revistas – a exemplo da italiana *Noi* ou a *De Stijl* holandesa –, aos livros como o *Bauhausbücher*³⁶ de Moholy-Nagy, ou os livros de Bruno Taut editados por Johannes Molzahn³⁷, ou mesmo as fotomontagens de Rodchenko para a revista *Lef*, a produção corbusiana ainda ressoava a herança do conhecimento e da prática do "magasin pittoresque" do século anterior conforme mostraram Stanislaus von Moos³⁸ e Catherine de Smer³⁹.

Justifica-se assim a fortuna crítica da fotografia que, a partir do final da década de 1920, assume um papel mais amplo do que a simples documentação a serviço da arquitetura e do ambiente construído e sua história, apresentando-se como parte do discurso e instrumento através do qual arquitetos e historiadores modernos puderam comunicar suas idéias a respeito da arquitetura e da cidade e, portanto, também o seu papel como testemunha da progressão e da ressonância de um movimento, como sugeriu Hélène Jannière no seu perscrutar o universo das revistas de arquitetura da primeira metade do século XX⁴⁰.

Nesse contexto, a simbiose entre arquitetos e fotógrafos modernos desempenhou um papel importante, como ocorreu na América do Norte entre Julius Shulman (1910) e Richard Neutra (1892-1970)⁴¹, ou ainda entre Ezra Stoller (1915-2004) e seus arquitetos comitentes entre os quais Frank Lloyd Wright (1867-1959), Mies van der Rohe (1886-1969), Marcel Breuer (1902-1981), Louis Kahn (1901-1974), Richard Meier (1934) e Eero Saarinen (1910-1961). No Brasil podemos citar a relação entre Marcel Gautherot (1910-1996), o paisagista Roberto Burle Marx (1909-1994) e o arquiteto Oscar Niemeyer (1907), como revelam as inúmeras publicações sobre estes dois últimos que fizeram uso das imagens do fotógrafo francês⁴². Especificamente na cidade de São Paulo, profissionais da arquitetura como Rino Levi (1901-1965) e Gregori Warchavchik (1896-1972) – este último, um sensível fotógrafo dedicado ao retrato – já reconheciam, desde o início de suas atividades profissionais, a importância da imagem como mediadora do objeto arquitetônico, controlando sua produção e reprodução através da contratação de fotógrafos de formação moderna, alguns deles imigrantes iniciados no *milieu* vanguardista europeu e aqui mencionamos especificamente os nomes de Hans Flieg, Jose Moscardi e Leon Liberman que atenderam às comandas da fotografia de arquitetura⁴³.

Peter Scheier chegou ao Brasil em 1937, na condição de refugiado da Alemanha nazista. Originário de Glogau, Silésia, Scheier nasceu em 6 de junho de 1908 no seio de uma família judaica. Seu pai, Julius K. Scheier, oficial do exército alemão durante a Primeira Grande Guerra, e sua mãe Hedwig Strakosch, austríaca de origem, eram proprietários de uma loja de departamentos em sua cidade natal, onde após graduar-se na Escola de Comércio, ele trabalhou até a ascensão do nazismo em 1933.

Com a intensificação das restrições, boicotes e violências anti-semitas, Scheier transferiu-se para Hohenau, na Áustria, onde permaneceu até 1937 trabalhando na indústria de açúcar pertencente aos seus parentes pelo lado materno, a influente família Strakosch⁴⁴. Suas primeiras experiências com a fotografia foram feitas na Europa, porém os passos de sua iniciação ainda nos são desconhecidos. No entanto, sabemos que a formação de Scheier se deu em um ambiente cultural "foto-fílico", conforme a expressão utilizada por Witkovsky⁴⁵ para descrever a Europa Central no período do Entre Guerras em função da enorme popularidade alcançada pela fotografia desde o final do século XIX. Como expressão da modernidade, a fotografia era entendida como um dos instrumentos pelos quais a catástrofe da Primeira Guerra poderia ser superada (apesar das posturas auto-mitificadoras e etnocêntricas que permaneciam nos círculos do poder e da elite ao redor). E nesse sentido ela foi patrocinada tanto pela esfera pública, como pela esfera privada, com a criação de uma rede de escolas e cursos, além de clubes de fotografia amadores – que no final da década de 1920 já alcançavam o número de alguns milhares por toda a Europa Central⁴⁶ – e cuja imensa produção levou ao surgimento de revistas especializadas de tiragem mensal, além de exposições coletivas.

Ao mesmo tempo, também devemos considerar o cosmopolitismo da família Strakosch, com projeção não somente no campo empresarial e financeiro, mas também nas artes, com representantes ilustres no campo da música e da própria fotografia, onde se destacava a personalidade de Jules Strakosch, membro do primeiro clube amador da Europa Central, o *Vienna Camera Club* (1887), responsável pela difusão do pictorialismo a partir da cidade de Viena, e no qual também atuava, entre outros, Heinrich Kühn. Strakosch foi membro ainda do *Linked Ring Brotherhood* (1892)⁴⁷ tendo participado de exposições promovidas por clubes de fotografia não somente em Viena, mas também em Londres e em Paris. Nesse contexto, é bastante provável que tenha sido em Hohenau, na companhia de seus familiares maternos, que Scheier tenha passado a dedicar-se com mais afinco à fotografia. De fato, é deste período que emerge uma primeira e particular imagem urbana – a usina da família Strakosch, envolta pela névoa, deixando antever uma certa influência pictorialista. Seria ela fruto de alguma ascendência familiar mais próxima, ou então da cultura visual do seu *milieu*? Não poderíamos precisar com certeza, mas certamente a imagem da usina de Hohenau é um testemunho precioso do olhar estético e sensível do futuro fotógrafo.

Em 1937, às vésperas da anexação da Áustria (1938), Scheier chegou ao Brasil com uma carta de recomendação de seu parente Oskar Strakosch, para a indústria frigorífica Armour do Brasil, companhia que tinha como política

26 ROBINSON, Cervin, HERSCHMAN, Joel. Op cit.

27 Essas reproduções fotográficas foram colecionadas, especialmente nos EUA, pelos arquitetos como fonte para o detalhamento de seus próprios projetos.

28 MENDES, Ricardo. *São Paulo e suas imagens. Cadernos de Fotografia Brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2004, p.399.

29 ROBINSON, Cervin, HERSCHMAN, Joel. Op cit, pp. 2-54. A este respeito ver também as relações sugeridas por Virginia L. Wagner entre Ruskin e Humboldt em John Ruskin and Artistic Geology in America, in Winterthur Portfolio v. 23 n. 2/3, The University of Chicago Press Summer, 1988, p. 151-167.

30 No Brasil, e especificamente em São Paulo, estado à qual restringimos nosso estudo, a produção do último quartel do século XIX caracterizou-se por ensaios sobre a capital e seu interior, trabalhos que envolveram fotógrafos como Gustav Koenigswald – que em 1894 lançou seu livro *São Paulo, A Perini e Guilherme Gaensly* (1843-1928) e sua *Grande Collecção de Vistas de São Paulo*. Gaensly também dedicou muito de sua produção aos ensaios técnicos, e à documentação de obras de engenharia e arquitetura governamentais e particulares – atividade que ocupou alguns fotógrafos importantes na cidade e ainda constitui um campo a ser explorado – em especial para a *The São Paulo Light and Power*, cujas atividades o fotógrafo registrou por mais de vinte décadas, conforme comprova o *Annual Report 1901* da companhia. Da mesma forma poderíamos mencionar P. Doumet responsável pelo álbum *Cidade de São Paulo: Serviços da Repartição de Água e Esgotos* de 1893, e Otto Rudolf Quaas (1872-1929), responsável por uma parcela importante da documentação do Escritório Técnico Ramos de Azevedo, publicada nos álbuns *Views of buildings designed and constructed by Ramos de Azevedo architect (s/d)* e *Album de construcções, (s/d)*. MENDES, Op cit, p. 406-408.

31 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta. Ensaio para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 8.

32 Ver BARTHES, Roland. "Civilisation de l'image" In: Roland Barthes, *Oeuvres Complètes I*. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 1138. Efetivamente para Barthes essa divisão não somente é arbitrária visto que o poder "afetivo" da imagem é ainda desconhecido e portanto permanece no domínio do mito, mas também porque a própria linguagem não pode ser reduzida a um logos, visto que as palavras também intimidam e despertam processos afetivos. Por outro lado, o entendimento da linguagem articulada como instrumento do intelecto, e da imagem como veículo dos afetos e dos mitos, ou do sentimento, levaria em nossos dias a concluir sobre uma regressão

da humanidade em direção ao irracional, fazendo da imagem uma comunicação privilegiada com o sagrado.

33 BARTHES, Roland. "Le message photographique". In: Roland Barthes. *Oeuvres Complètes* I. Paris: Éditions du Seuil, 2002, p. 1120.

34 "Dénoté", definida como o próprio *analogon* e "connoté" definida como a maneira pela qual a sociedade procede à leitura da mensagem, que por outro lado também diz respeito ao pensamento dessa mesma sociedade. Ver BARTHES, Idem, p. 1120-1124.

35 Carpo desenvolve sua hipótese sobre o potencial da imagem impressa partindo da invenção da topografia no século XV e seu efeito na promoção da arquitetura. Sobre o potencial da imagem arquitetônica promovida pela invenção da imprensa ver seu estudo (Op cit) focado no período no Renascimento e pós Renascimento.

36 BAUHAUSBÜCHER. MOHOLY-NAGY, L. *Malerei - Fotografie - Film. Erste Ausgabe*. Munique: A. Langen, 1925.

37 TAUT, Bruno. *Ein Wohnhaus*. Stuttgart: Francksche Verlagsbuchhandlung W. Keller & Co, 1927. Taut, Bruno. *Die Neue Wohnung: Die Frau Als Schöpferin*. Leipzig: Verlag Von Klinkhardt & Biermann, 1925.

38 MOOS, Stanislaus von. *Le Corbusier et Loos in L'Esprit nouveau: Le Corbusier et l'industrie*. Org. Stanislaus von Moos. Berlim: Museum für Gestaltung-Ernst und Sohn, 1987, p.125.

39 SMET, Catherine de. *Vers une Architecture du Livre. Le Corbusier: Édition et mise en page 1912-1965*. Baden: Lars Müller Publishers, 2007, p.31. A esse respeito devemos lembrar que a própria revista *Architectural Record* mantinha ainda nos seus inícios uma seção permanente denominada "Architectural Aberrations" que combinava texto e imagem de um edifício particular. ROBINSON e HERSCHMAN, Op cit, p. 76.

40 JANNIÈRE, Hélène. Op cit, p.79.

41 Ver NIEDENTHAL, Simon. *Glamourized Houses: Neutra, Photography and the Kaufmann House*. *Journal of Architectural Education* (47), 2, 1993, p. 101-112; e GOSSEL, Peter; Shulman, Julius. *Julius Shulman: Architecture and its Photography*. Köln: Taschen, 1998.

42 MOTTA, Flavio; GAUTHEROT, Marcel. *Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Estúdio Nobel, 1984. BARDI, Pietro M. *Tropical Gardens of Burle Marx Amsterdam/Rio de Janeiro*: Colibri, 1964. GAUTHEROT, Marcel. *Brasília/ Munich/ Rio de Janeiro*: W. Andermann / Kosmos, 1972. NIEMEYER, Oscar. *Oscar Niemeyer*. São Paulo: Almed, 1985.

a contratação de empregados da Europa Central e Oriental. De capital americano, baseada em Chicago, a indústria que já operava na Argentina, introduziu-se no país a partir do Rio Grande Sul (1917), sendo que no Estado de São Paulo acabou por instalar-se na região do bairro da Lapa (1919). Para complementar a renda familiar, em seu tempo livre, Scheier vendia cúpulas de abajures, sendo que foram as dificuldades devidas à necessidade de carregar seu mostruário sempre junto de si que o inspiraram a produzir um catálogo cujo destino transformou na primeira iniciativa da carreira que mais que do que escolhida, "o escolheu".

Após um curto período junto a Armour, Scheier empregou-se, em 1939, como tipógrafo no jornal *O Estado de São Paulo*, trabalhando com rotogravura. Entretanto a grande oportunidade para o desenvolvimento e a maturação de sua verdadeira vocação apresentou-se ao ser admitido como foto repórter na revista *O Cruzeiro*, pertencente ao grupo Diários Associados, dirigido pelo jornalista Francisco de Assis Chateaubriand. A mais importante revista ilustrada brasileira até a década de 1960, *O Cruzeiro* (1928) foi o responsável pela introdução do fotojornalismo como um campo editorial no Brasil. O aperfeiçoamento das técnicas da rotogravura permitindo maior definição gráfica, levaram ao desenvolvimento de uma nova linguagem estética que, por sua vez, promoveu a associação texto e imagem⁴⁸. Repórteres e fotógrafos trabalhavam em duplas, e Scheier, que permaneceu na revista por quase uma década, trabalhou com o jornalista Nelson Candido Motta e com Arlindo Silva⁴⁹. Muito provavelmente o cuidado do fotógrafo com a qualidade gráfica e o poder da imagem como um discurso – assim como podemos observar nos inúmeros álbuns por ele produzidos com suas próprias imagens⁵⁰ – foi aguçado com a vivência e o exercício no ambiente editorial dos Diários Associados.

No entanto, não podemos deixar de lembrar novamente que o olhar de Scheier foi educado na Alemanha, durante as décadas de 1920 e 1930, quando o campo do fotojornalismo estava em pleno florescimento, dominado por publicações como o *Berliner Illustrierte Zeitung* e a *Münchener Illustrierte Presse*, a vanguarda da imprensa ilustrada, e particularmente da reportagem em imagens, promovidas por personalidades de destaque como Erich Salomon⁵¹. Nesse sentido, a formulação de Witkovsky considerando que os inícios de revistas como *Vu* e *Life* seriam impensáveis sem a participação dos imigrantes da Europa Central, especialmente no caso de Paris que dependeu desses imigrantes para os desenvolvimentos do mercado do fotojornalismo⁵², poderia de certo modo também ser aplicada em relação à revista *O Cruzeiro*, considerando a participação de Jean Manzon em sua direção, bem como a dos demais fotógrafos de origem européia que participaram de sua equipe⁵³. Estes, mesmo tendo sido formados na França, como foi o caso de Manzon, Gautherot e Henri Ballot, traziam em sua bagagem as referências alemãs.

Ao mesmo tempo, o trabalho no grupo Diários Associados abriu para Scheier as portas para uma segunda importante experiência profissional como fotógrafo oficial do recém organizado Museu de Arte de São Paulo - MASP (1947), uma iniciativa de Assis Chateaubriand, que havia convidado o jornalista e proprietário da Galeria Studio d'Arte Palma de Roma, Pietro Maria Bardi (1900-1999) para a sua direção. Figura de destaque no movimento de difusão da vanguarda racionalista na Itália, a trajetória italiana de Bardi foi

incidente no desenvolvimento do novo museu de São Paulo, que através de suas atividades didáticas e seus cursos nas mais diferentes áreas da expressão artística se tornou um centro de irradiação da cultura moderna e cosmopolita na cidade, especialmente entre as décadas de 1940 e 1950⁵⁴.

Se a prática na revista *O Cruzeiro* permitiu o desenvolvimento do olhar do repórter, aquele que “conta a história”, foi o trabalho junto à Bardi e Lina Bo que refinou a perspectiva cultural do fotógrafo sobre a arte e a arquitetura. Scheier não somente registrou as atividades do museu e a constituição de sua coleção, mas ainda realizou alguns trabalhos para a revista de arte e arquitetura *Habitat*, editada pelos Bardi em São Paulo, além de documentar a produção do Studio de Arte Palma e da Fábrica de Móveis Pau Brasil Ltda – uma associação do mesmo casal com o arquiteto italiano Giancarlo Panti (1906-1977). Nesse aspecto, apesar de sua maturação no *milieu* cosmopolita da Alemanha do Entre Guerras, quando mesmo o cartaz de lançamento de uma rede de lojas de departamentos como a Schocken, utilizava a imagem de uma fotomontagem de Moholy-Nagy⁵⁵, o fotógrafo ainda pôde usufruir do conhecimento e da experiência editorial acumulada por Bardi na revista *Quadrante* (1933-1936), veículo através do qual o jornalista italiano exercitou amplamente as possibilidades da “alegoria da modernidade”, a fotocomposição, fundada sobre uma lógica compositiva que ecoava a cadeia de montagem industrial baseada no acoplamento de elementos pré-fabricados⁵⁶ e nas possibilidades da reprodução serial. Intermediário entre uma cultura romana, uma cultura milanesa e o restante da Europa⁵⁷, além de amigo de Le Corbusier, Bardi tinha o domínio das transformações pelas quais passava a fotocomposição no eixo Berlim, Paris, Moscou, Weimar e Dessau, desde os primeiros ensaios dos cubistas franceses por volta de 1912 (Georges Braque), bem como dos futuristas italianos, como Giacomo Balla (1914), que generalizaram o uso da colagem tendo em vista o desenvolvimento do campo da pintura, passando pelas fotomontagens dos dadaístas alemães (1916-1918), e as produções dos construtivistas e pouco depois dos produtivistas russos⁵⁸, experimentações estas que renovaram inteiramente o emprego da fotografia tanto na imprensa ilustrada, como na propaganda e no cartaz, modificando a apreensão de sua mensagem. Do mesmo modo, também Lina Bo trazia em sua bagagem a experiência editorial junto às revistas *Stile e Domus* nas quais atuou no período Entre Guerras e mesmo durante a guerra, assim como na revista *A*, já no imediato pós-guerra⁵⁹.

Em meados da década de 1940, entre 1948 e 1949, Scheier permanece por quase um ano na cidade de Nova York em busca de melhores oportunidades profissionais. O período passado nos Estados Unidos parece ter sido incidente em sua produção posterior pela riqueza das referências observadas nas experimentações que encontramos guardadas em seu arquivo. Entre essas referências mencionamos especialmente a obra de Berenice Abbott (1898-1991), da imagem noturna *New York at night* (1934), até as perspectivas de influência vorticistas da fotógrafa americana, como *From Park Avenue and 40th Street* (1935), imagens estas emblemáticas e conformes com a percepção dos viajantes europeus na América desde o final do século XIX, atraídos que foram pela convergência das duas dimensões – a verticalidade e a centralidade –, que definiram

43 Devemos mencionar especialmente o caso de Rino Levi, que trabalhou com Peter Scheier e Leon Liberman (1905-1955), ambos de origem alemã, antes de iniciar sua parceria com o italiano Jose Moscardi (1916-1999). Outros profissionais como Alice Brill, Stefania Brill, Alfredo Krausz ou Hildegard Rosenthal também se dedicaram à paisagem urbana sem, no entanto, atenderem às comandas de arquitetura.

44 Agradecemos ao pesquisador Paulo Valadares as informações a respeito da família Strakosch. Conforme suas pesquisas a família, originária da Moravia, foi responsável por uma das importantes fábricas de açúcar da região utilizando a beterraba como matéria prima. Os negócios da família expandiram-se para a agricultura sob a direção de Siegfried Strakosch que se tornou um dos maiores latifundiários da Áustria. Ver VALADARES, Paulo. *Peter Scheier (1908-1979), testemunha consciente do século XX*, manuscrito.

45 WITKOVSKY, Matthew S. *Modernity in Central Europe, 1918-1945*. Nova York: Thames & Hudson / National Gallery of Art – Washington, 2007, p.15.

46 Idem, p.13.

47 Entre os sócios do *Linked Ring Brotherhood* encontravam-se fotógrafos como Alfred Stieglitz, Edward Steichen, e Clarence H White.

48 As primeiras revistas ilustradas que fizeram uso da fotografia no Brasil surgiram na primeira década de século XIX, inicialmente no Rio de Janeiro com a *Revista da Semana* (1900); a *Ilustração Brasileira* (1901); *Kosmos: revista artística, científica e literária*, (1904); *Sei Tudo*; *O Malho*; *Tico-Tico*; *Fon-Fon*; e a seguir em São Paulo com *O Pirlhalho*; *O Parafuso*; *A Cigarra* (1914). Ver MENDES, Op cit, p. 420; COSTA, Helouise; SILVA, Renato R. da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 103.

49 CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas: David Nasser e o Cruzeiro*. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 190.

50 As origens do livro de fotografia, entendido como um ensaio fotográfico no qual a sequência de imagens compõe o arco da narrativa, acompanhada ou não por um texto, pode ser identificada durante os anos 20 na Europa. Conforme levantamento procedido por Ricardo Mendes (Op cit, pp. 435-436), a atividade editorial de Peter Scheier que se inicia nos inícios da década de 1950, inclui os seguintes volumes: *Paraná, Brasil*. Imprensa Paranaense, 1953; *São Paulo: fastest growing city in the world*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1954 (publicação que tem a participação dos fotógrafos Hans Gunter Flieg e George Rado); *Imagens do passado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1968. Além desses títulos, Scheier também participou de outras publicações organizadas pelo editor da Livraria Kosmos Editora, Stefan Geyerhahn, também seu compatriota, que desde a década de 1940 já

editava livros de imagens sobre o Brasil ou temas regionais, explorando em sua edição os contrastes de desenvolvimento urbano e fabril do Sudeste com o passado de Minas Gerais e Bahia e a natureza tropical da Amazônia. Além das publicações de grande tiragem, Scheier também produziu pessoalmente uma série de álbuns, cujo principal objetivo era a apresentação de sua produção, a partir da mesma técnica de exploração de contrastes formais e de conteúdos. Entre esses, mencionamos particularmente o álbum resultado da sua série sobre Brasília.

51 Efetivamente, a incidência dos fotógrafos alemães na evolução posterior do fotojornalismo pode ser comprovada no elenco dos núcleos iniciais das agências européias e americanas (Black Star, nos EUA; Weekly Illustrated, na Inglaterra; Alliance Photo, Regards e VU, Magnum, na França) formadas especialmente pelos profissionais alemães que deixaram o país depois de 1933. Ver Ritchin, Fred La Proximité du Témoignage. Les engagements du photojournaliste, in FRIZOT, Michel org. Nouvelle Histoire de la Photographie, Milão: Larousse/VUEF, 2001, p. 590-611; e WITKOVSKY, Op cit, p. 97..

52 Idem Ibidem.

53 COSTA, Helouise; SILVA, Renato R. da. Op cit, p. 104.

54 BARDI, Pietro M. *Historia do Masp*. São Paulo: Instituto Quadrante, 1992.

55 FRIZOT, Michel. "Les Métamorphoses de l'image. Photo-graphismes et détournements de sens". In: Frizot, Michel org. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Milão: Larousse/VUEF, 2001, p. 440.

56 MONNIN, Françoise. *Découpages d'images et fantasmes typographiques*. Connaissance des Arts, Paris, n.329, 2007, p. 22.

57 MARIANI, Riccardo. *Razionalismo e architettura moderna: Storia di una polemica*. Torino: Edizioni Comunita, 1989.

58 Ao mesmo tempo não podemos deixar de notar que a sua *Tavola degli orrori*, exposta na Segunda Mostra de Arquitetura Racional (1931) poderia ter como referência a seção *Architectural Aberrations* da revista americana *Architectural Record*.

59 BARDI, Lina Bo. *Lina Bo Bardi*. São Paulo: Instituto Lina Bo e PM Bardi, 1993; TENTORI, Francesco P.M. Bardi, São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Imprensa Oficial do Estado, 2000.

60 ELIADE, Mircea. *Imagens e Símbolos. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, pp.43-52.

61 Idem, Ibidem; LEEUWEN, Thomas A. P. Van. "Le gratte-ciel ou le mythe de la croissance naturelle". In: *Américanisme et modernité. L'idéal américain dans l'architecture*. Org. J.L Cohen e H Damisch. Paris: EHESS/Flammarion, 1993, p.106.

a concreção do "simbolismo do centro" sugerida por Mircea Eliade⁶⁰, conforme a sensível observação de Van Leeuwen⁶¹.

Ao voltar dos Estados Unidos, Scheier abriu seu próprio estúdio fotográfico em São Paulo, o Foto Studio Peter Scheier, que operou até 1975 atuando em diferentes campos e prestando serviços tanto para a indústria, como para a TV Record, cujos eventos ele registrou como fotógrafo oficial entre os anos de 1958 e 1962 – experiência que enriqueceu seu acervo com imagens de espetáculos, artistas e músicos nacionais e internacionais.

No entanto, seria especialmente através de sua produção como um fotógrafo da cidade e sua paisagem humana e construída que a concepção de uma estética moderna se revelaria. Nesse sentido, é importante destacar que Scheier teve entre seus comitentes os arquitetos paulistas mais ativos do período entre os quais citamos Gregori Warchavchik (1896-1972), Rino Levi (1901-1965) e Lucjan Korngold (1897-1963), além de já mencionada Lina Bo Bardi (1914-1992).

O olhar do fotógrafo

Uma primeira análise da produção de Scheier deve necessariamente passar pela sua condição de exilado, ou de estrangeiro. A consciência de pelo menos duas culturas possibilitaria, conforme sugeriu o filólogo de origem alemã Erich Auerbach, transcender os limites nacionais e desse modo usufruir da originalidade de visão que permite reconciliar mais facilmente a idéia do universal com o particular⁶². Nesse caso, parafraseando a referência da arquiteta Lina Bo Bardi – cuja obra na Bahia foi registrada por Scheier – ao amigo fotógrafo de origem francesa Pierre Verger, poderíamos afirmar que Scheier, sem se demitir de sua posição cultural "européia", conseguiu penetrar nas cidades por onde passou, aproximando-se como um pedestre qualquer e procurando compreender seus habitantes como se fora uma experiência pessoal, sem incorrer no folclore e nas interpretações piegas. Talvez porque o reconhecimento das especificidades de cada uma dessas cidades, cujas imagens a consciência do fotógrafo – ou do fotorrepórter – recolhe com paixão, seja também a busca por uma "idéia de cidade" como um modelo fundamental, cuja essência poderia estar na reconciliação do fotógrafo exilado com o seu próprio destino⁶³. E, se o fotógrafo que recolhe imagens do cotidiano é um colecionador de imagens, então, assim como escreveu Walter Benjamin, ele não se distingue do revolucionário,

pois que [ele] não sonha somente com um mundo longínquo ou passado, mas com um mundo melhor no qual os homens sem dúvida não são providos de mais do que exigem suas necessidades cotidianas, mas um mundo no qual a corvêia de ser útil é estendida às coisas.⁶⁴

Nesse sentido, é através da redenção das imagens que o fotógrafo se reconcilia abraçando a modernidade e o projeto moderno, como outros milhares de exilados europeus nas Américas, e, antes deles, os jovens intelectuais e artistas que se engajaram nas fileiras das vanguardas russas, carregando o duplo significado da renovação e da utopia de uma sociedade livre das diferenças nacionais e sociais⁶⁵.

Quicá seja essa a chave para o entendimento do caráter essencial das imagens arquitetônicas e urbanas captadas por Scheier. O fotógrafo reafirma a modernidade que interrompeu a característica serial da lógica e da narrativa e desafiou as técnicas da representação verbal e visual que sustentavam a ilusão de um mundo de caracteres e coisas estáveis⁶⁶, através da noção de transparência que possibilita os efeitos das luzes e das sombras e também o jogo das reflexões. Uma idéia cara aos modernos, a arquitetura de vidro imaginada ainda na Alemanha por arquitetos como Bruno Taut (1880-1938) ou Mies van der Rohe (1886-1969), representava não somente o símbolo de uma sociedade futura orientada tecnologicamente, mas também um atributo moral e a representação de uma nova ordem social e espacial, conforme formulou Walter Benjamin (1892-1940). Na “nova visão do mundo que a grande lição das coisas proporcionou”, conforme a expressão de Bertold Brecht, amigo de Benjamin⁶⁷, a fotografia havia assumido um papel social particularmente importante.

As cidades de Scheier são cidades transparentes, não somente literalmente, mas porque condensam outras vivências e significados que os primeiros historiadores da arquitetura moderna como Sigfried Giedion (1888-1968) atribuíram ao conceito, ou seja, à simultaneidade, à interpenetrabilidade, à sobreposição e à ambivalência, características da nova espacialidade que permite a percepção simultânea de diferentes planos e contextos que não necessariamente possuem a qualidade da substância concreta, mas uma transparência fenomenológica conforme afirma o crítico da arquitetura moderna Colin Rowe (1920-1999)⁶⁸ – procurando talvez recuperar para a experiência espacial moderna o conceito de *repoussoir*⁶⁹ – e uma experiência espacial que encontrou na imagem fotográfica seu melhor veículo de transmissão.

Nesse aspecto, as imagens de Scheier permitem intuir a herança de Moholy-Nagy, seu entusiasmo pelos aspectos “imateriais” das fachadas de vidro, pelas luzes das grandes cidades, pelos automóveis e os aviões, pelo arrojo das construções modernas, pelo dinamismo da vida cotidiana, pela aparente leveza e brevidade que marcam tanto os encontros como os desencontros, bem como as possibilidades da fotografia para pensar e representar o espaço como instrumento teórico e plástico⁷⁰, que – se não puderam ser explicitadas em texto pelo nosso fotógrafo, ao contrário do que fez o mestre da Bauhaus – o foram através de suas imagens.

Ao mesmo tempo, se o conceito de transparência rompe a autonomia da arquitetura como disciplina, isto é, permite identificar as realidades urbanas (edifícios, estações, avenidas e ruas) não mais como objetos definidos, mas através das relações e interpenetrações em diversas áreas – que a passagem da visão panorâmica para a visão do detalhe tornou possível –, sugerindo significados metafóricos de todo tipo, o mesmo conceito pode ser instrumental no reconhecimento do olhar sensível do nosso fotógrafo que, assim como o artista definido pelo arquiteto e historiador italiano Bruno Zevi⁷¹, temporaliza o espaço ao capturar o tecido urbano como um palimpsesto que recompõe e perpetua outros tempos. E faz de seus habitantes personagens cujas memórias alcançam outros homens tão afastados no tempo como no espaço. Nesse sentido, a vivência como fotorepórter é essencial para a compreensão de sua produção.

62 FALBEL, Anat. *Immigrants architects in Brazil: a historiographical issue*. Docomomo Journal, Paris, 34, 2006; AUERBACH, Erich. “Philologie der Weltliteratur”, in *Philologie der Weltliteratur*. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992, pp. 83-96.

63 RYKWERT, Joseph. *A idéia de cidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006 (a edição original data de 1976).

64 ARENDT, Hannah. Op. Cit., p. 94.

65 SHATSKIKH, Alexandra. “Jewish Artists in the Russian Avant-Garde”. In: *Russian Jewish Artist*, ed. Susan Tumarkin Goodman. Munich: Prestel-Verlag, 1996, p. 73.

66 BURROW, John W. *La crisis de la razón. El pensamiento europeo 1848-1914*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001, p.317.

67 HAUS, Andreas; FRIZOT, Michel. “Figures de Style. Nouvelle Vision, Nouvelle Photographie”. In: FRIZOT, Michel org. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Milão: Larousse/VUEF, 2001, p. 457-475.

68 ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal”. In: ROWE, Colin, *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*. Cambridge: The MIT Press, 1992, p. 160-176; ROWE, Colin; SLUTZKY, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal Part II”. In: Rowe, Colin. *Recollections and Miscellaneous Essays*. V.1. Cambridge: MIT, 1996, p. 73-106.

69 O termo *repoussoir* descreve a técnica de introduzir um item no plano frontal do quadro para contrastar com os elementos nos planos do fundo.

70 MOHOLY-NAGY, László. “Espace-temps et photographie” (1943), in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*. Paris: Gallimard, 2007, pp. 233-247.

71 ZEVI, Bruno. “O Judaísmo e a concepção espaço-temporal da arte”. In: *Arquitetura e Judaísmo: Mendelssohn*. Org. Anat Falbel. São Paulo: Perspectiva, 2002, p.11.

72 LUGON, Olivier. "L'invention d'un photographe. L'histoire de la photographie selon Eugène Atget". In: *Petit, Béatrice e Livingstone, Nathalie, Atget une rétrospective*. Paris: Bibliothèque nationale de France / Editions Hazan, 2007, p. 105-117.

73 SCHEIER, Peter. *Imagens do Passado de Minas Gerais*. Rio de Janeiro: Kosmos, 1968.

74 MOHOLY-NAGY, László. Op cit.

75 Conforme mostrou Colomina (Op cit) a prática foi também amplamente utilizada por Le Corbusier. Ver ainda ROBINSON e HERSCHMAN, Op cit, p. 110.

Além disso, a sua maturação no universo cultural alemão durante o período do Entre Guerras, quando a definição de cada qual passava por sua pertinência social parece, por vezes, levar a uma metódica pesquisa de caráter etnológico, definida por recortes temáticos: imigrantes, imigrantes pobres, profissões, mulheres no ringue, bailarinas, etc, pela qual o fotógrafo busca os códigos e sinais de uma identidade que ultrapassa os limites do "humanismo fotográfico", assim como este se manifestou particularmente na França do pós-Guerra. Entretanto, diferentemente dos retratos de um conterrâneo como August Sander (1876-1964), as imagens de Scheier – como aquelas que acompanharam o surgimento das cidades satélites de Brasília focando o labor ou os encontros dominicais dos migrantes construtores da nova capital – parecem sugerir outras referências. Referências que poderiam apontar todas para uma mesma origem a partir da obra de Eugène Atget (1857-1927), o fotógrafo francês que, em meio à explosão da fotografia de vanguarda alemã no final dos anos 20, encarnou a "modernidade natural" destituída do culto ao novo e da busca pela originalidade e do fetichismo da máquina⁷². Ora na sua série sobre os artesãos e ambulantes de Paris – uma iconografia tradicional, que ele recuperou no seu projeto de inventariante – ora nos barracos nos arredores da cidade, os esforços de Atget parecem pretender compreender a cultura de uma cidade em sua dinâmica e sua história, da mesma maneira como esta se afigura revelada nos negativos de uma vila colonial como Ouro Preto⁷³ ou numa criação *ex-nihilo* como Brasília, cujo surgimento Scheier documentou.

Esta mesma série de imagens que acompanha a construção e inauguração de Brasília, resultado de um trabalho encomendado pela agência americana PIX, é exemplar no uso dos conceitos da transparência, interpenetrabilidade, superposições e ambivalências, ou ainda do espaço-tempo sugerido por Moholy-Nagy⁷⁴ – a quarta dimensão que permite vivenciar distintas experiências espaciais simultaneamente através da transparência e da interpenetrabilidade. Nas imagens de Scheier, os edifícios projetados por Oscar Niemeyer (1907) e implantados sobre o traço de Lucio Costa (1902-1998), parecem flutuar acima do solo. Os volumes se interpenetram, enquanto as rampas retilíneas e helicoidais de intensidade quase piranesiana criam uma dinâmica única que somente a fotografia é capaz de congelar.

Metáforas da nova arquitetura, as máquinas – representadas pelos automóveis, caminhões, tratores e mesmo aviões – justapostas aos edifícios, são presença constante nas imagens captadas, reproduzindo os procedimentos formais dos fotógrafos profissionais por todo mundo, especialmente entre as décadas de 1930 e 1960⁷⁵.

Conclusão

As visões urbanas de Peter Scheier na América são testemunhos reveladores do fotógrafo enquanto homem e profissional perfeitamente inserido na cosmovisão do período que abriu o caminho para a nova sensibilidade do espaço na arquitetura e nas artes, assim como para a compreensão da aliança da modernidade com os meios de comunicação, e, portanto, com as novas tecnologias de reprodução, sintetizada por Le Corbusier em seu *Le Modulor*: "a palavra arquitetura cobre aqui a arte da construção [bem como] a arte

tipográfica dos jornais, das revistas e dos livros”⁷⁶ Assim como as manipulações imagéticas do mestre Le Corbusier, articuladas como uma verdadeira prática mediática desde *L'Esprit Nouveau*; as perspectivas do edifício da Bauhaus feitas por Lucia Moholy (1930) e repetidas em quase todas os jornais americanos; ou a famosa montagem fotográfica de Julius Shulman que selou a fortuna crítica da Case Study 22 – a residência Kaufmann, projetada por Richard Neutra na Califórnia (1946), Scheier também percebeu a importância do uso dialético das imagens na criação e transmissão de conteúdos. Suas imagens urbanas vão de encontro à “simples reprodução da realidade”, conforme expressão de Brecht⁷⁷. Ao contrário, as cidades de Peter Scheier são plenas de significados. E conforme escreveu Octavio Paz: “o bosque dos significados é o lugar da reconciliação”⁷⁸.

Bibliografia complementar

BORDEN, Iain. *Mais que fait ce pingouin dans le bassin?*. L'Architecture D'Aujourd'hui, Paris, (354), set-out. 2004, p. 44-53.

LAVRENTIEV, Alexander. *Rodtchenko photographe. La revolution dans l'oeil*. Marselha: Éditions Parenthèses / Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2007.

LAVRENTIEV, Alexander N., org. Aleksandr Rodchenko. *Experiments for the Future: Diaries, Essays, Letters, and other Writings*. Nova York: The Museum of Modern Art, 2005.

MC LAREN, Brian. *Under the Sign of the Representation* In: Journal of Architectural Education (45), 2, 1992, p. 98-106.

76 SMET, Catherine de. Op. cit., p. 11.

77 BENJAMIN, Walter. “Que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht” (1930) in Walter Benjamin. *Obras escolhidas. Magia e técnica. Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 78-90.

78 PAZ, Octavio. “La Nueva Analogia: Poesía y Tecnología”. In: *Obras Completas*, v.1, Fondo de Cultura Económica, 1993.

Pintura e fotografia no Brasil do século XIX: considerações acerca do álbum "Brasil Pitoresco" de Charles Ribeyrolles e Victor Frond¹

Maria Antonia Couto da Silva²

Resumo:

Neste artigo são abordados alguns aspectos da relação entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX, partindo de considerações acerca do álbum *Brasil Pitoresco*, de autoria dos franceses Charles Ribeyrolles e Vitor Frond, publicado no Rio de Janeiro em 1859 e em Paris em 1861. O *Brasil Pitoresco* foi a primeira obra de viajantes editada na América Latina com ilustrações litográficas obtidas a partir de fotografias. Os autores da publicação foram militantes liberais e republicanos, que integraram o grupo de exilados ligado ao escritor Victor Hugo, que se refugiaram na Inglaterra devido ao golpe de estado ocorrido na França em 1851.

Alexandre Eulálio destaca o álbum *Brasil Pitoresco* como um dos "mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista". O livro causou impacto em sua época por apresentar uma análise crítica da sociedade brasileira e também por difundir amplamente imagens da paisagem nacional e do trabalho dos afro-descendentes nas lavouras fluminenses. As litografias que ilustram esta publicação posteriormente serviram como fonte de inspiração para pintores e fotógrafos como Modesto Brocos e Marc Ferrez.

Palavras-chave

Victor Frond (1821 - 1881), Charles Ribeyrolles (1812 - 1860), Brasil Pitoresco; pintura no Brasil no século XIX, fotografia no Brasil no século XIX.

Pretendo neste artigo abordar as relações entre pintura e fotografia no Brasil do século XIX, analisando, em especial, o álbum *Brasil Pitoresco*, com texto de Charles Ribeyrolles e ilustrações realizadas a partir de fotografias de Vitor Frond, publicado no Rio de Janeiro em 1859 e em Paris em 1861.³ O *Brasil Pitoresco* foi a primeira obra de viajantes publicada na América Latina com ilustrações litográficas obtidas a partir de fotografias e foi considerado "o mais ambicioso trabalho fotográfico realizado no país durante o século XIX".⁴

Introduzida no Brasil nessa época, a fotografia, com sua inovação técnica, causa impacto cultural na arte brasileira, aliando-se à produção de artistas que buscaram uma notação mais realista da paisagem.

Para o pintor e escritor Araújo Porto-Alegre, diretor da Academia Imperial de Belas-Artes entre 1854 e 1857, a construção da paisagem nacional deveria passar necessariamente pelo diálogo com a ilustração científica, sendo o paisagista um auxiliar importante para o viajante, o geógrafo e o naturalista.⁵ Em suas observações sobre o ensino da pintura de paisagem, Porto-Alegre enfatizou ainda a necessidade dos alunos da Academia realizarem estudos em aquarela, porque a técnica permitiria o contato direto com a natureza.⁶ É interessante notar como a fotografia viria a desempenhar esse papel, substituindo ou aliando-se aos desenhos e aquarelas realizados nas expedições de viajantes. A fotografia permitiu uma nova abordagem em relação à natureza, ou seja, o registro e a divulgação da paisagem nacional em toda a sua diversidade.

No Brasil, a fotografia obteve, por volta da metade do século XIX, uma posição de destaque, em razão do incentivo dado a essa técnica pelo

¹ Este artigo é a versão revista e ampliada do texto publicado anteriormente na *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, publicação digital, abril-junho de 2007, v.4, n.2, p. 1-18.

² Mestre em História da Arte pelo Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (IFCH/UNICAMP). Doutoranda em História da Arte pelo IFCH/UNICAMP, sob orientação da Prof. Dra. Claudia Valladão de Mattos. Bolsista de doutorado da FAPESP. O foco central da pesquisa é a análise do álbum *Brasil Pitoresco* e sua importância em relação às artes visuais no período.

³ O livro *Brazil Pittoresco* foi editado pela Typographia Nacional, no Rio de Janeiro, em 1859, e em Paris, pela Lemerier Imprimeur-Lithographe, em 1861.

⁴ VASQUEZ, Pedro. *D. Pedro II e a Fotografia no Brasil*. Rio de Janeiro, Index, 1985, p. 18.

⁵ MIGLIACCIO, Luciano. "O século XIX" In: *Mostra do Redescobrimento - Arte do século XIX*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo/Associação Brasil 500 anos Artes Visuais, 2000, p. 84; e de Janeiro: Rocco, 1995, p. 105.

GALVÃO, A. Manuel de Araújo Porto-Alegre: sua Influência na Academia Imperial das Belas Artes e no Meio Artístico do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, *Revista SPHAN*, n. 14, 1959, p. 52.

6 GALVÃO, A. *Op.Cit.*, pp. 52-55.

7 TURAZZI, Maria Inez. *Poses e Trejeitos: A Fotografia e as Exposições na Era do Espetáculo* (1839/1889). Rio de Janeiro: Rocco, 1995. p.105

8 CHIARELLI, Tadeu. História da Arte/História da Fotografia no Brasil - Século XIX: Algumas Considerações. São Paulo, *Revista Ars*, v. 6, 2005, p. 78-87, p. 78.

9 GALVÃO, A. *Op.Cit.*, p. 61.

10 MEIRELLES, Victor. "Photographia" In: BRASIL. Exposição Nacional. Relatório da Segunda Exposição Nacional de 1866, publicado [...] pelo Dr. Antonio José de Souza Rego, 1º secretário da Comissão Directora. Rio de Janeiro: Typ. Nacional, 1869, 2ª parte, pp. 158-170. O texto de Meirelles foi publicado recentemente em: MEIRELLES, Victor. "Relatório da II Exposição Nacional de 1866." In: *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia do Departamento de Artes Plásticas ECA-USP*, São Paulo, n.1, 2006, p. 06-13.

imperador, que era fotógrafo-amador e colecionador. Desde 1842, fotógrafos participaram de exposições da Academia de Belas Artes. Esse status permitiu que a fotografia circulasse de imediato no meio artístico oficial.⁷ Como observa o historiador da arte Tadeu Chiarelli, para a compreensão da arte do período é fundamental a análise das conexões que

necessariamente tiveram de ser feitas entre o projeto de arte brasileira propugnado pela Academia Imperial de Belas-Artes (pautado na criação de uma iconografia enaltecadora do Estado Imperial e baseado nos códigos de representação consagrados pela tradição), o naturalismo e o realismo – tendências que, em maior ou menor grau, se opunham à idealização acadêmica, propondo como alternativa a esta última a captação "fiel" do real – e a formação paulatina de uma cultura visual nova no país, baseada no desenvolvimento das novas tecnologias de reprodução de imagens.⁸

A recepção da fotografia no meio artístico brasileiro

No ambiente artístico brasileiro ocorreram discussões acerca da fotografia desde a metade do século XIX. Araújo Porto-Alegre, em texto de 1855, sugere o debate na Academia sobre a relação entre pintura e fotografia: "A descoberta da fotografia foi útil ou perniciosa à pintura? E se ela chegar a imprimir as côres da natureza com a fidelidade com que imprime as formas monocromicamente, o que será da pintura, e mormente dos retratistas e paisagistas?"⁹

O pintor Victor Meirelles analisou, como membro do júri oficial, a participação da fotografia na Exposição Nacional, em 1866. Meirelles, se não o primeiro, foi um dos autores que inauguraram a história da fotografia em língua portuguesa. Nesse texto ele comenta os primeiros experimentos de cientistas, no início do século, quando se tornou possível obter imagens em folhas de papel pela ação da luz, embora não se soubesse ainda como fixá-las. Descreve em seguida a descoberta dos vários processos técnicos que contribuíram para dar maior nitidez e perfeição às imagens. O autor trata também da técnica da litofotografia, que consiste na transposição de imagens fotográficas sobre pedra litográfica, muito utilizada a partir da metade do século XIX.¹⁰

Na Exposição Nacional de 1866 foram apresentados trabalhos de quinze fotógrafos nacionais e estrangeiros, todos premiados com medalhas de prata, bronze e menções honrosas, entre eles: José Ferreira Guimarães, Insley Pacheco, Christiano Junior, Carneiro & Gaspar, Stahl & Wahnschaffe e George Leuzinger.

Victor Meirelles realizou uma descrição cuidadosa das obras expostas, elogiando em algumas delas a "nitidez e suavidade das meias tintas", a "firmeza e transparência das sombras" e o "relevo perfeito e a beleza das formas". O autor utilizou em seu texto parâmetros e valores estéticos empregados tradicionalmente em relação à apreciação de pinturas.

Em seu relatório, o pintor avalia que os fotógrafos igualavam-se "pouco mais ou menos em perfeição", com exceção do suíço Georges Leuzinger, que

se destacou apresentando vistas do Rio de Janeiro e arredores. A ele, Meirelles destina os maiores elogios:

Os trabalhos fotográficos deste senhor primam pela nitidez, vigor e fineza dos tons, e também por uma cor muito agradável. Pode-se dizer desses trabalhos, que são perfeitos; pois representam fielmente com todas as minudências, os diversos lugares pitorescos do nosso característico país. Algumas provas são obtidas com tanta felicidade, que parece antes um trabalho artisticamente estudado, e que neste ponto rivalizam com a mais perfeita gravura em talho doce; direi que estas provas poderiam servir perfeitamente de estudo aos artistas, que se dedicam à arte bela da pintura de paisagem. As formas são ali reproduzidas com toda a fidelidade da perspectiva linear, e o que, sobretudo, torna-se ainda mais digno de atenção é a perspectiva aérea, tão difícil de obter-se na fotografia sem grande alteração.

Aquela gradação dos planos que tão bem destacamos entre si, e vão gradualmente desaparecendo ao horizonte até o ultimo, é obtida de modo a não ter-se mais que desejar, sendo nesta parte notáveis as seguintes vistas:

- Gávea do lado da Tijuca.
- Vale do Andaraí.
- Vista da Praia Grande.
- A planície abaixo da Cascata da Tijuca.
- O rochedo de Quebra Cangalhas.
- Panorama da cidade do Rio de Janeiro.
- Montanha dos Órgãos do lado de Teresópolis.
- O Garrafão, e muitas outras que deixaremos de mencionar.¹¹

11 MEIRELLES, Victor, 2006 [1869], *Op. Cit.*, p.11.

Meirelles, com sua crítica, além de incentivar o diálogo entre a fotografia e a tradição da pintura de paisagem, vislumbra potencialidades para o gênero fotográfico no contexto brasileiro¹².

O pintor revela uma percepção da fotografia, como não poderia deixar de ser, condicionada pelas especificidades de sua profissão. Como nota Tadeu Chiarelli, as considerações de Meirelles sobre as fotografias expostas oscilam entre dois grandes núcleos. O primeiro seria formado por particularidades ligadas às novas possibilidades trazidas pela fotografia, expressas em critérios de "nitidez" e "perfeição dos objetos representados". O segundo núcleo é constituído por critérios provenientes da gravura em metal e da pintura: "beleza das meias tintas" e "efeitos de luz". Assim, pode-se notar que:

12 TURAZZI, Maria Inez, *Marc Ferrez*. São Paulo : Cosac&Naify, 2000, p. 12.

No primeiro núcleo poderia até ser lançada a possibilidade de se entender os critérios que o constituem como fazendo parte de uma espécie de norma que, da fotografia, estaria se expandindo para outras áreas da produção artística. Embora os conceitos de nitidez, perfeição da representação e naturalidade possam ser percebidos como critérios presentes na arte antes do advento da fotografia, será a partir de meados do século XIX que eles tenderão a tomar conta de várias modalidades, incluindo aqui a própria literatura. [...] Por outro lado, já o segundo núcleo de critérios está nitidamente engajado numa

13 CHIARELLI, Tadeu. "Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a Fotografia". In: *Boletim do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte e Fotografia*, São Paulo, n.1, 2006, p. 18-19.

compreensão da fotografia entendida, em grande medida, como uma espécie de "natural" derivação das modalidades artísticas bidimensionais.¹³

No final de seu texto Meirelles critica a técnica da foto-pintura, pela qual o pintor aplicava tintas (geralmente, guache para o papel, ou óleo, para as telas) sobre uma base fotográfica em baixo contraste. Para Meirelles a foto-pintura

... se algum merecimento pode ter é certamente devido ao pintor, e não ao fotógrafo; porque todo o trabalho deste fica encoberto pela nova tinta do pincel do artista, e tanto é verdade que os retratos tratados por este modo só têm merecimento quando são retocados por um pincel hábil e inteligente, que compreende a necessidade de corrigir os defeitos sempre mais aparentes nas provas amplificadas, que ninguém deixará de reconhecer, que um retrato detido pela fotografia mesmo em ponto pequeno, pode ainda ser muito defeituoso no que toca às proporções.¹⁴

14 MEIRELLES, Victor. Op. Cit, 2006 [1869], p.12.

Como nota Tadeu Chiarelli, o pressuposto de que algumas fotografias utilizadas como base para fotopinturas poderiam conter deformações de proporção, devido à inabilidade dos fotógrafos, leva Meirelles a enumerar uma série de condições ideais para a produção de fotografias, o que revela sua intimidade com a imagem fotográfica "entendida como uma imagem criada dentro da tradição da câmara obscura, tradição esta da qual a pintura também fazia parte". A partir desta compreensão Meirelles comenta as imperfeições causadas pelo uso inadequado da câmara fotográfica e as correções que o artista deveria fazer para que sua foto-pintura pudesse ter "algum merecimento".¹⁵

15 CHIARELLI, Tadeu. "Para ter algum merecimento: Victor Meirelles e a Fotografia", p. 21.

Essas afirmações indicam a familiaridade de Meirelles com algumas discussões européias sobre a percepção da forma no campo artístico, presentes nas formulações teóricas de Hippolyte Taine, e no debate ocorrido no fim do século XIX, que levaria à elaboração da teoria da pura visibilidade, pelo filósofo Konrad Fiedler, pelo escultor Adolf von Hildebrand e pelo pintor Hans von Marées.¹⁶

16 Idem, Ibidem.

Como destaca Chiarelli, enquanto no debate europeu as questões ligadas à percepção visual e à estrutura da forma partiam de referências como a pintura e a escultura, Victor Meirelles "procede atacando o verdadeiro fulcro do problema ou, pelo menos, demonstrando que, com o aparecimento da fotografia, muitas das questões ligadas à percepção visual e à estrutura da forma tinham ganho um outro relevo".¹⁷

17 Idem, p. 22.

Em relação à obra de Georges Leuzinger, é importante destacar que o fotógrafo foi um dos primeiros a realizar uma coleção de vistas do Rio de Janeiro, Niterói e também das cidades das regiões serranas fluminenses. Leuzinger, em suas fotos, mantém diálogo com a tradição da pintura do período e revela-se atento às possibilidades plásticas da paisagem. Em *Arco do Aqueduto da Carioca* (ca.1865), por exemplo, ele registra uma imagem que fora fotografada anteriormente por Victor Frond e pintada por muitos artistas, entre os quais Agostinho da Motta¹⁸. Na fotografia de Leuzinger o espectador distingue a regularidade das formas do aqueduto quase no plano de fundo. A partir do primeiro plano o olhar percorre a sequência de formas irregulares das árvores, quintais e telhados das casas próximas, acima das quais

18 O quadro de Agostinho da Motta foi reproduzido em MARTINS, Carlos (Org.). *Revelando um Acervo: Coleção Brasileira*. Texto Carlos Martins, Valéria Piccoli. São Paulo: BEI Comunicação, 2000, p. 57

se distingue o aqueduto. Leuzinger, devido ao ponto de vista empregado pelo fotógrafo, enfatiza as linhas diagonais, tanto do muro à esquerda, como da linha do aqueduto, ao fundo, onde percebe-se o perfil das montanhas envoltas em névoa. Já na litografia de mesmo tema realizada a partir da fotografia de Victor Frond, a visão do aqueduto é muito aproximada aos olhos do espectador. O ponto de vista mais próximo e rebaixado, em relação ao ângulo escolhido por Leuzinger, parece enfatizar a geometria das construções. A passagem da fotografia para a litogravura permitiu a visão nítida de detalhes da arquitetura e da paisagem. O ângulo fotográfico escolhido por Frond é inusitado, em relação às representações tradicionais do Arcos da Lapa realizadas pelos viajantes, por apresentar o monumento de maneira muito próxima ao espectador. No quadro de mesmo tema, de Agostinho da Motta (s.d., Col. Brasileira), o pintor cria uma paisagem de caráter mais tradicional, emoldurada pela vegetação, na qual se percebem o aqueduto em um plano intermediário e o mar e as montanhas no plano de fundo. Motta escolhe um ponto de vista panorâmico, mais distanciado, enfatizando a integração da arquitetura na natureza fluminense, procurando ainda representar a especificidade da vegetação e da paisagem local.

A fotografia *Igreja de Santa Luzia* (1867), exposta em 1866, exemplifica a qualidade do trabalho de Leuzinger: o enquadramento é inovador, pelo fato de a construção estar situada à extrema direita de quem observa a imagem, destacando-se o mar que banha toda a frente da igreja. Essa mesma vista fora pintada por Hildebrandt, em aquarela de 1844 (*Capela de Santa Luzia*, Staatliche Museen, Berlim). Na obra de Hildebrandt a igreja é mostrada quase do mesmo ângulo escolhido pelo fotógrafo, e o pintor enfatiza a simplicidade da construção e o aspecto pitoresco dos arredores. É interessante notar, entretanto, como na fotografia Leuzinger destaca a atmosfera enevoadada presente no local e o contraste entre a solidez da construção e o mar à frente da igreja.

O álbum *Brasil Pitoresco*, de Charles Ribeyrolles e Victor Frond.

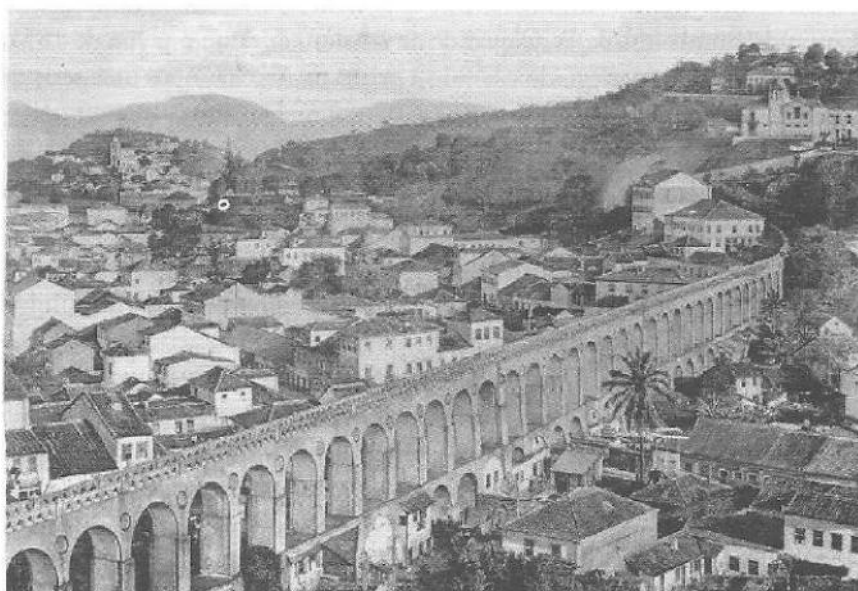


Fig. 1. Victor Frond. *O aqueduto do Rio de Janeiro*, 1859. (litografia a partir de fotografia) Litógrafo: Bachelier. Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. Ilus.: Victor Frond. [1861]. São Paulo: Martins, 1941.

19 EULÁLIO, Alexandre. "O século XIX". In: *Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo, 1984, p. 117.

20 RIBEYROLLES, Charles. *Brasil Pitoresco; História, Descrição, Viagens, Colonização, Instituição*. Ilustrado por Victor Frond. [1861]. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1980.

21 "Je résolu de [...] planter ma tente à Lisbonne et pour ne devoir mes moyens d'existence qu'à mon travail, je pris le métier de ceux qui n'en ont pas: je me fis photographe!". Archives Nationales de France, série F 15, 4083, dossier Frond. Apud: SEGALA, Lygia. *Ensaio das Luzes sobre um Brasil Pitoresco: O projeto fotográfico de Victor Frond*. Rio de Janeiro: Tese de Doutorado em Antropologia Social defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998, v.1, p. 105.

22 SEGALA, Lygia. "Victor Frond et Le projet photographique du Brésil Pittoresque". Colloque International *Voyageurs et images du Brésil*. MSH-Paris, 2003, p. 5. Disponível em: <http://www.chairesergiobuarque.msh-paris.fr/pdf-voyageurs/segala.pdf>. Acesso 20/04/2007.

No ensaio intitulado "O século XIX", Alexandre Eulálio comentou a importância, em relação às artes visuais, do surgimento das técnicas inéditas de reprodução mecânica da imagem, de rápida fatura: o caso da litografia e da fotografia, em especial. Ambas colocaram em discussão algumas funções da pintura, vista de um ponto de vista utilitário, como tradicional meio de registro e fixação de tipos humanos e ambientes sociais. O autor afirma ainda: "... a pintura sofreria o impacto de ambas invenções, embora também (nem poderia ser diferente) por seu lado influenciasse atitudes, procedimentos, partidos do lápis litográfico e da objetiva do artista-fotógrafo".¹⁹ No que concerne à associação entre fotografia e litogravura, Eulálio destaca o álbum *Brasil Pitoresco*, com texto de Charles Ribeyrolles e ilustrado com litografias realizadas a partir de fotografias de Victor Frond, como um dos "mais altos momentos da nossa iconografia oitocentista".²⁰

É importante lembrar que a publicação inseriu-se em um conjunto mais amplo de coletâneas de imagens realizadas no Oitocentos, com o apoio do Imperador, relacionadas à redescoberta iconográfica do país. A partir da década de 1860, também foram lançadas no Brasil várias publicações marcadas pela temática nacional, seguindo a linha dos estudos históricos (*História do Brasil*, R. Southey, 1862, por exemplo), a dos romances literários (obras de José de Alencar, entre outros) e a dos álbuns ilustrados. No campo da pintura histórica destaca-se o quadro de Victor Meirelles *A primeira missa do Brasil* (1861, Museu Nacional de Belas Artes).

Os autores do *Brasil Pitoresco* tiveram uma trajetória associada às lutas pela liberdade política na França, junto a militantes liberais e republicanos. Pertenceram ao círculo de intelectuais e artistas ligados a Victor Hugo e ao pintor Courbet. O jornalista e escritor Charles Ribeyrolles (1811-1860) foi redator, entre outros, do jornal *l'Homme*, porta-voz de grupos republicanos exilados na Inglaterra devido aos movimentos políticos na França em 1848 e ao golpe de estado de Louis Napoleão, em 1851.

Victor Frond, originário de uma família de pequenos proprietários do sul da França, tornou-se um dedicado militante republicano. Trabalhava no Corpo de Bombeiros de Paris quando se rebelou, durante o golpe de 1851; posteriormente foi perseguido e levado à prisão na Argélia. Após uma série de eventos conseguiu fugir e exilar-se na Inglaterra, onde manteve contato, entre outros, com Charles Ribeyrolles e com o escritor Victor Hugo. Envolvido em atividades ligadas à militância política, Frond passou a viver em Lisboa por volta de 1854 e, para prover seu sustento, assumiu a profissão daqueles "que nada tinham" – tornou-se fotógrafo.²¹ Não são conhecidas informações sobre o período em que ele residiu em Portugal, mas provavelmente estudou fotografia com Alfred Fillon, também francês e companheiro de fuga das prisões na Argélia. Fillon tornou-se bastante conhecido em sua profissão, como fotógrafo da Casa Real Portuguesa.²² Em 1857, ao chegar ao Brasil, Frond montou um atelier no Rio de Janeiro, recebendo o reconhecimento imediato da Casa Imperial. Ao conceber o projeto do livro-álbum, anunciado nos jornais da época e que contava com o apoio do Imperador, Frond chamou Ribeyrolles para redigir o texto e cuidou da documentação fotográfica.

Na viagem pelas terras brasileiras, que ocorreu em 1858, com o apoio do imperador, Frond e Ribeyrolles procuraram reunir imagens e descrições dos

locais visitados. Anúncios publicados em jornais do ano de 1858 solicitavam subscrições e a proteção das elites locais para apoiar as excursões fotográficas pela província do Rio de Janeiro. A idéia de criar um acervo de imagens nacionais identifica-se com os ideais das itinerâncias exploratórias, ligadas ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB). Já em 1856, o comendador Manuel Ferreira, em seção do IHGB, ao fazer uma resenha sobre os livros dos viajantes, propôs que fosse criada, com o apoio do governo imperial, uma primeira comissão de engenheiros e naturalistas nacionais com o intuito de mapear regiões estranhas do interior do Brasil, inventariar e colecionar espécimes vegetais, e documentar usos e costumes indígenas. Foram definidas equipes de botânica, geologia, mineralogia, zoologia e geografia para a Comissão Científica de Exploração, que chegou ao Ceará em 1859.²³

O álbum *Brasil Pitoresco* foi concebido em dois tomos, sendo o primeiro uma história do Brasil, desde o descobrimento até o governo constitucional de D. Pedro II. No segundo tomo inicia-se a descrição da cidade do Rio de Janeiro e do interior fluminense. De acordo com o percurso inicial, os viajantes iriam até a Bahia e Pernambuco. O falecimento de Ribeyrolles em 1860 limitou o percurso ao Rio de Janeiro. A publicação trouxe, entretanto, algumas imagens da Bahia. Após a descrição e o comentário sobre as várias localidades do interior fluminense, como Vassouras, Petrópolis, Campos de Goitacazes e São Fidélis, a publicação traz capítulos com observações gerais sobre a terra, a população, o governo e as colônias no sul do Brasil.

Os autores do livro comentam de forma bastante crítica o atraso econômico da sociedade baseada na monocultura e no trabalho escravo. Criticam, entre outras questões, o emprego das queimadas e a falta de cuidado no manejo das terras, em especial daquelas dedicadas ao café.²⁴ O *Brasil Pitoresco* insere-se assim dentro do conjunto de textos do grupo de intelectuais que estabeleceram a crítica ambiental no século XIX, procurando preservar os mananciais de água e as matas, ainda que tendo como objetivo principal o melhor uso dos recursos naturais, e não um sentimento estético ou afetivo em relação à natureza.²⁵

O livro tornou-se mais conhecido pelas ilustrações do que pelo texto de Ribeyrolles. O texto foi publicado em 1859 e teve um caráter oficial, por ser publicado pela Typographia Nacional. As litogravuras, vindas da França, foram distribuídas em pequenas séries, entre 1860 e 1861, e tiveram ampla repercussão, ganhando autonomia em relação ao livro. As imagens foram amplamente distribuídas, ocupando as paredes e integrando coleções de vistas do Brasil.²⁶ Posteriormente essas ilustrações foram apresentadas na Primeira Exposição de História do Brasil, realizada em 1881, na Biblioteca Nacional.

Na referida publicação podem ser estabelecidas algumas séries litográficas que destacam a cidade do Rio de Janeiro e o trabalho escravo. Além destes núcleos temáticos centrais, predominam entre as ilustrações do álbum as pranchas sobre a arquitetura das cidades e fazendas do interior fluminense e da cidade de Salvador, Bahia, e as que enfatizam a natureza, mostrando as cascatas e a floresta.

É importante notar como nesta publicação, apoiada pelo Imperador e dirigida às elites, que adquiriram antecipadamente os exemplares na forma de subscrição, há uma preocupação por parte dos autores em apresentar um

23 SEGALA, Lygia. "Itinerância Fotográfica e o Brasil Pitoresco". *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, n. 27, p. 62-85, 1998, p. 64.

24 Escreveu Ribeyrolles sobre o município de Vassouras: "Seus montes, a dez léguas derredor, têm sido devastados e queimados. Sob as cinzas, que, graças ao orvalho, formam seiva, plantou-se por toda a parte o arbusto oriundo da feliz Arábia. [...] E Vassouras exporta hoje, cada ano, mais de um milhão e meio de arrobas. Na verdade, isto é belo. Mas o cafeeiro esgota a terra e não produz mais, depois de alguns anos. É então necessário dar repouso ao solo e plantar mais longe. Não constitui barbaridade colher o fruto e queimar a floresta?". RIBEYROLLES, Op Cit, p. 229.

25 PÁDUA, José Augusto. *Um Sopro de Destruição: Pensamento Político e Crítica Ambiental no Brasil Escravagista (1786-1888)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

26 SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes sobre um Brasil Pitoresco*, pp. 171-175.

projeto ligado à ideologia do Iluminismo, de racionalização das cidades, organização das instituições e de uma reforma na organização social. Predomina a ênfase, por parte dos autores, na necessidade de desenvolvimento da indústria, e de serem realizadas melhorias em relação aos transportes e outros serviços públicos. Os hospitais (Santa Casa e Hospício D. Pedro II) e edifícios públicos marcados pela orientação do arquiteto Grandjean de Montigny recebem destaque no texto e também em relação ao registro fotográfico realizado por Frond.

No projeto editorial de Victor Frond o uso da litografia explica-se uma vez que a publicação com fotografias coladas, nessa época, era um empreendimento arriscado e de alto custo. Não era possível então obter-se o pleno controle sobre a luz na reprodução em série nem sobre a fixação das imagens, que se alteravam ou esmaeciam com o passar do tempo.

Até recentemente, não eram conhecidas fotografias originais de Victor Frond. Em 1994, pesquisadores identificaram sete tiragens de fotografias em papel albuminado, muito semelhantes às ilustrações do álbum *Brasil Pitoresco*, pertencentes ao acervo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN.²⁷

As fotografias de Frond realizadas para o referido álbum permitem analisar qual o grau de intervenção dos gravadores na transcrição da fotografia para a litogravura. É possível notar que em muitas ilustrações os gravadores acrescentaram personagens, animais de montaria ou embarcações. Victor Frond, como editor, teria acompanhado de maneira criteriosa a transcrição das fotografias para a litogravura.²⁸ Na fotografia *Igreja dos Jesuítas* (atual Catedral Basílica), Salvador, pertencente ao IPHAN, pode-se observar que a reprodução em gravura é bastante fiel do ponto de vista arquitetônico. Os personagens do fotógrafo e seu assistente, entretanto, não existem na fotografia original, e o horizonte estava um tanto inclinado e foi corrigido pelo litógrafo.²⁹

Victor Frond foi o primeiro a registrar fotograficamente a produção agrícola nacional e o trabalho dos afrodescendentes nas lavouras fluminenses³⁰. Como enfatiza Lygia Segala :

À diferença dos inúmeros álbuns europeus ilustrados, sobre países ou regiões, que trazem junto das paisagens, invariavelmente, a galeria dos notáveis do lugar, o de Frond mostra, além das vistas, escravos negros, aliás, a mais longa série temática do seu trabalho. Essa escolha, em princípio desconcertante, é então possível, em primeiro lugar, porque essas imagens se afinam com as cenas de gênero, com o gosto pelo exotismo, em voga nas séries fotográficas européias (álbuns, vistas estereoscópicas) consumidas pelas elites. Em segundo, porque já encontram, enquanto registro de costumes e documentos de trabalho, algum reconhecimento no ainda tímido discurso nacional abolicionista que se desenha com mais nitidez depois da lei de extinção do tráfico negreiro de 1850. Com esse enfoque, o fotógrafo projeta para primeiro plano, em contraponto aos retratos da família imperial que abrem em uma dedicatória iconográfica o álbum, o problema da representação do "povo brasileiro".³¹

Ribeyrolles, ao longo do texto, revela um discurso abolicionista sutil, mas relevante, levando em conta o momento em que foi escrito e aborda questões

27 MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO
O olhar distante. São Paulo: Fundação
Bienal de São Paulo/ Associação Brasil
500 anos Artes Visuais, 2000.

28 SEGALA, Lygia. *Ensaio das luzes
sobre um Brasil Pitoresco*, e VASQUEZ,
Pedro K. *O Brasil na Fotografia
Oitocentista*. São Paulo: Metalivros,
2003.

29 VASQUEZ, Pedro K. *Idem*, p.55.

30 SEGALA, *Ensaio das luzes sobre um
Brasil Pitoresco*, p. 218.

31 *Idem*, *Ibidem*, p. 247.

relacionadas ao caráter da sociedade local: "No Brasil, existem brancos, negros, mulatos, mas, no verdadeiro sentido da palavra, não há povo."³² O autor, que vem da França revolucionária, pensa as condições sociais do Brasil de forma crítica, percebendo que certas camadas da população encontram-se extremamente oprimidas. Ribeyrolles escreve ainda:

O Império é um vasto quadro, de linhas magníficas. Seus campos, florestas, rios, minas, costas, baías, constituem um reino à parte, um estado poderoso e privilegiado deste mundo que tão bem conhece a fome. Falta-lhe, porém, um povo, uma sociedade bem instalada que faça produzir o solo e lhe dê raízes de família.³³

Por outro lado, no Brasil há um interesse pelas representações de costumes presentes nas obras de artistas viajantes, que antecipam a pintura de gênero nacional a partir da década de 1880.

É importante notar nesta publicação que os autores evitam a abordagem de aspectos pitorescos do Brasil e fogem da descrição e da representação de costumes exóticos da população. As imagens do *Brasil Pitoresco* foram muito divulgadas na época de sua publicação. Em relação ao cenário artístico no período, devemos observar que os fotógrafos do período, ao registrarem trabalhadores urbanos e rurais, criaram um repertório de imagens que não estava presente na pintura no Brasil, naquele momento. As academias de pintura, até o início do século XIX, seguindo uma hierarquia dos gêneros consolidada na Academia Francesa no século XVII, consideravam a pintura de costumes e de cenas cotidianas como um gênero menor, ao lado da paisagem e da natureza-morta. Esse panorama começa a mudar apenas no século XIX. Na França, desde 1830, a pintura de história passa a ser substituída pela pintura de gênero histórico, que representava temas patrióticos e nacionalistas retirados de episódios da história passada e contemporânea. Posteriormente, no Salão de 1850, foram apresentados três quadros de Gustave Courbet, artista que mais tarde seria considerado o "pai" do realismo na pintura: *Os Britadores de Pedras* (Dresden, Gemäldgalerie, destruído em 1945), *Funeral em Ornans* (Musée d'Orsay, Paris) e *Camponeses de Flagey retornando da Feira* (original desaparecido, cópia Musée des Beaux-Arts de Besançon). O pintor emprega o grande formato, dedicado até então apenas à pintura de história, para representar a vida de indivíduos do povo, trabalhadores e camponeses. Assim como Courbet vários artistas passaram a representar em suas obras camponeses e trabalhadores urbanos. A pintura realista elevava a pintura de "cenas de gênero" ao status das antigas pinturas de história.³⁴ No contexto europeu essas imagens não eram consideradas pitorescas, mas se relacionavam às revoluções sociais que marcaram o século XIX e que exigiam mudanças nas relações de trabalho, como a de 1848.³⁵

Na Itália, representações de trabalhadores ocorreram na pintura, desde a década de 1860, como na obra *O Quebra-pedras na Toscana*, de Francesco Saverio Altamura, de 1861 (Nápoles, Museo Nazionale di Capodimonte). Filippo Palizzi e muitos artistas *macchiaioli* passam a pintar camponeses, com uma visão dignificante, e em uma escala reservada anteriormente à pintura de história. Essas obras relacionam-se à necessidade da representação e da identidade do povo no país recém-unificado.³⁶

32 RIBEYROLLES, Charles. Op. Cit., v.II, p. 173.

33 Idem, Ibidem, p. 154-155.

34 CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só Beleza: A Crítica de Mário de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007, p. 214-223.

35 NOCHLIN, Linda. *Realism*. Harmondsworth: Penguin, 1971, p. 111-113.

36 OLSON, Roberta J. M. *Ottocento: Romanticism and Revolution in 19th-Century Italian Painting*. New York: The American Federation of Arts, 1992, p.15. (catálogo de exposição)

37 Luciano Migliaccio, em conversa ocorrida em 2005.

38 Sobre a relação entre as litografias do álbum e o quadro *Caipira picando fumo* ver SILVA, Maria Antonia Couto. "Imagens de Permanência: Considerações acerca do Álbum 'Brasil Pitoresco' de Charles Ribeyrolles e Victor Frond. In: *Revista de História da Arte e Arqueologia da UNICAMP*, n. 8, 2007. (no prelo).

No cenário artístico brasileiro percebemos, por meio dos já referidos escritos de Araújo Porto-Alegre, de 1855, que a Academia estava dividida entre os cânones tradicionais do ensino de belas artes e as tendências realista e naturalista, que ganhavam cada vez mais adeptos. Desde a década de 1880 as pinturas de paisagem e também as de gênero passam a ter maior destaque, com a atuação dos pintores ligados ao Grupo Grimm e também com a presença de artistas recém chegados de estágios europeus como Almeida Júnior, Rodolfo Bernardelli e Belmiro de Almeida.

Como observa Luciano Migliaccio, no Brasil, também após a década de 1880, o repertório de imagens do *Brasil Pitoresco* e de outros álbuns fotográficos tornou-se fonte de inspiração e foi retomado por artistas que praticavam a nascente pintura de gênero, buscando representar cenas do cotidiano nacional.³⁷

A evocação de litografias a partir de fotografias de Frond pode ser observada, por exemplo, no quadro *Engenho de Mandioca* (Museu Nacional de Belas Artes, 1892), de Modesto Brocos. A importância das imagens do álbum pode ser compreendida também em obras do pintor Almeida Júnior, como em *Caipira picando Fumo*³⁸ (Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1893), *Apertando o Lombinho* e *Cozinha Caipira* (ambas da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de 1895), e em fotografias de Marc Ferrez, que comentarei a seguir.

Alguns registros de trabalhadores por Victor Frond e Marc Ferrez

Marc Ferrez foi o mais conceituado fotógrafo da paisagem brasileira, desde a década de 1870, e, como aponta Tadeu Chiarelli, sua produção apresenta diálogo com a produção de pintores do período. Ferrez evocou também a produção de fotógrafos anteriores a ele, como Victor Frond. Em imagens como *Floresta Virgem* (1885) e *Cascata do Itamaraty* (ca. 1880), Ferrez retomou diretamente registros realizados anteriormente por Victor Frond para o *Brasil Pitoresco*, empregando o mesmo recorte na composição.

Ferrez evocou a produção de Frond principalmente em fotografias que apresentam trabalhadores rurais. Para as ilustrações do *Brasil Pitoresco* Victor Frond fotografou grupos de pessoas em espaço aberto, em momentos em que o trabalho ainda não se iniciara, como em *Antes da Partida para a Roça*.

Nesta imagem percebe-se o grupo organizado em fila, com os instrumentos de trabalho; muitos evitam o olhar do fotógrafo. Esta litogravura é evocada na década de 1880 em algumas fotografias de Marc Ferrez, como *Partida para a Colheita do Café* (ca. 1885, Instituto Moreira Salles - IMS) na



Fig 02 Victor Frond. *Cascata do Itamaraty*, Petrópolis, 1859. (Litografia a partir de fotografia). Litógrafo: Eugene Cicéri. Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. Ilus: Victor Frond. [1861]. São Paulo: Martins, 1941.



Fig 03 Frond. *Antes da partida para a roça*, 1859. [litografia a partir de fotografia]. Litógrafo: Ph. Benoist. Ilustração do livro RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco*. Ilus: Victor Frond. [1861]. São Paulo : Martins, 1941.

qual vê-se uma fila de trabalhadores diante de uma casa da fazenda. Vários personagens olham para o fotógrafo, e seguram grandes peneiras e outros utensílios de trabalho. Ferrez retoma nessa fotografia a ênfase na geometria expressa na arquitetura presente nas ilustrações do álbum de Frond, mostrando também o aspecto digno e o anonimato desses trabalhadores. Estudiosos apontam a importância na produção de Marc Ferrez do contato com a obra de fotógrafos pioneiros no país, atuantes nas décadas de 1860 e 1870, como Revert Henry Klumb, Georges Leuzinger e Victor Frond.³⁹ Ferrez percorreu e registrou paisagens do território nacional, a partir da metade da década de 1870, tornando-se o principal responsável pela divulgação de imagens do Brasil no exterior. A obra de Frond e de Ferrez têm em comum o registro de paisagens do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia e a documentação do trabalho nas fazendas de café. Na produção de Marc Ferrez tornam-se muitas conhecidas as paisagens do Rio de Janeiro, as fotografias realizadas para a Comissão Geológica do Império, e também as fotografias de trabalhadores urbanos, realizadas na década de 1890.

Podemos destacar na obra de Ferrez o interesse pela representação de trabalhadores urbanos e rurais, já na metade da década de 1870, como em *Vendedora no Mercado* (c.1875, IMS). Nesta imagem, a figura feminina se destaca em meio a uma série de cestos e outros recipientes repletos de várias mercadorias, que se sobressaem como volumes arredondados. A dignidade da figura da senhora negra evoca, de certa forma, algumas imagens de Frond.

Entre os registros de trabalhadores urbanos realizados por Ferrez, como *Vendedora de Miudezas* (c. 1899, IMS), *Vendedor de Vassouras* (idem) ou *Amolador* (idem) os personagens adquirem uma força icônica, ao serem fotografados contra um fundo neutro, que evidencia a força expressiva dos rostos e detalhes da simplicidade das vestes. Nestas fotografias Marc Ferrez confere força aos personagens não por seu destaque em relação a uma estrutura de ortogonais, procedimento comum em imagens do álbum *Brasil Pitoresco*⁴⁰, mas pela neutralidade do plano de fundo.

39 BURGI, Sergio; KOHL, Frank Stepha. "O fotógrafo e seus contemporâneos: influências e confluências" In: *O Brasil de Marc Ferrez*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2005.

40 SILVA, Maria Antonia Couto da. Op Cit.

41 O quadro foi reproduzido em AGUILAR, Nelson. *Mostra do Redescobrimento: Negro de Corpo e Alma*. São Paulo: Fundação Bial de São Paulo / Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000, p.384.

42 SCHARF, Aaron. *Art and photography*. London: Viking/Penguin, 1968; KOSINSKI, Dorothy (ed.) *El Artista y la Camara: de Degas a Picasso*. Bilbao: Gugenheim Bilbao, 2000.

43 Dever ser destacadas as pesquisas e publicações recentes sobre o assunto, de autoria de Tadeu Chiarelli e Vladimir Machado, entre outros.

44 CHIARELLI, Tadeu. *História da Arte/ História da Fotografia no Brasil*, p. 85-86.

Por outro lado, a observação de um quadro de pequenas dimensões de Antônio Firmino Monteiro intitulado *Mascate* (1884, col. particular)⁴¹ permite compreender como fotógrafos e pintores mantêm diálogo em sua produção, do ponto de vista do tema e também nos aspectos formais. Neste quadro o pintor cria um plano de fundo em boa parte neutro, que enfatiza o personagem, em vestes escuras, que olha de forma expressiva para o observador, empregando um recurso utilizado nas fotografias de Ferrez.

Voltando às litografias do álbum *Brasil Pitoresco*, é importante notar que a retomada desse conjunto de imagens por pintores dos anos 1880 revela o quanto a produção de Frond foi apreciada e divulgada, e também o papel fundamental da fotografia na arte do período. No âmbito da pintura européia grande foi o diálogo entre pintores e fotógrafos, como demonstram os estudos de Aaron Scharf e aqueles reunidos por Dorothy Kosinski, entre outros.⁴²

No Brasil, na bibliografia publicada sobre história da arte e da fotografia no século XIX são raras as menções ao trabalho muitas vezes conjunto de pintores e fotógrafos e ao diálogo entre ambos.⁴³ O assunto ainda não foi objeto de análises mais aprofundadas, tanto por parte dos historiadores da arte quanto dos historiadores da fotografia. Como observa Tadeu Chiarelli, entretanto, “a observação cuidadosa de certas pinturas apresenta evidências de que, intermediando a relação artista-pintura, estava a fotografia”.⁴⁴

Boletim 3

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

Conferências e Comunicações do II
Seminário Arte, Cultura & fotografia:
metodologias de investigação, 2007

História da Arte como história da imagem: aproximações

Paulo Knauss¹

Resumo

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais, observa-se que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de uma interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que tem a história da arte como referência principal.

Palavras-Chave

imagem, fonte histórica, história da arte, cultura visual, estudos visuais.

Início este texto remetendo a uma conclusão que lancei em outra parte, afirmando que a História como disciplina tem um encontro marcado com as fontes visuais. Nesse sentido, defendi que esse certamente pode ser um caminho para rever a própria memória disciplinar da História e, ao mesmo tempo, revalorizar a própria tradição erudita para ultrapassar barreiras de conhecimento estabelecidas. Nunca é demais anotar que a historiografia centrada na fonte escrita despreza o fato de que as imagens são os vestígios mais antigos que conhecemos.

Não se pode deixar de lembrar, porém, que a tradição erudita da historiografia centrada na crítica das fontes emerge no contexto do Renascimento. É comum se associar essa história do método erudito da História à ênfase nos documentos escritos da pesquisa histórica. A denúncia da falsidade do documento da doação de Constantino por Lorenzo Valla, na primeira metade do século XV, é sempre recordada como emblemática. A crítica histórica da Igreja e a identificação das características forjadas do documento conduziram a História como disciplina a se afastar da história sagrada e a afirmar, no terreno da erudição, a concepção da fonte histórica como instrumento de prova, atestando a veracidade dos fatos pela comprovação documental. O caráter probatório da pesquisa histórica definiu a noção de documento como sinônimo de fonte histórica, demarcando assim o seu universo à hegemonia da fonte escrita e oficial. Este modelo foi validado pela concepção cientificista de documento, e traduziu a afirmação da objetividade do conhecimento como dado. É nesse sentido que as imagens foram desprezadas. De modo geral, a

¹ Doutor em História. Professor do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e Diretor-Geral do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro.

possibilidade de usá-las como provas não favoreceu a sua valorização pela historiografia que relegou o uso das imagens nos campos em que as fontes escritas não se evidenciavam suficientes, como no estudo da Antigüidade.

Mas a lembrança da doação de Constantino despreza o fato de que a erudição que permitiu a crítica documental é a mesma que se dedicou a reconhecer e investigar imagens, sem hierarquizar os textos do passado. Essa leitura da história da História deixa de lado a riqueza do movimento que se constituiu em torno do gosto pela Antigüidade, no tempo de Lorenzo Valla. O interesse renascentista pelos clássicos também se debruçou não apenas sobre fontes escritas, mas andou junto, igualmente, com a curiosidade por objetos, por imagens e pela arte antiga de um modo geral. Esse interesse ultrapassou a curiosidade e conduziu à sistematização de procedimentos de identificação e caracterização de fontes não-escritas. A forma como essa atitude investigativa foi caracterizada constituiu a tradição dos antiquários e do antiquariado.

Interessa sublinhar que as leituras historiográficas superficiais tendem a separar as conquistas no campo da crítica dos documentos escritos realizadas pelo movimento dos antiquários, cuja tradição se estendeu para além do Renascimento. Como indica Francis Haskell, os antiquários tiveram o mérito de superar uma desconfiança preponderante em relação às imagens, reivindicando a validade da imagem como fonte histórica.²

A crítica contemporânea à concepção cientificista de história conduziu também à crítica da concepção correspondente de documento histórico, que parte da perspectiva de que os registros do passado que chegam até os dias de hoje não são inocentes. A afirmação do universo do estudo da história das representações, valorizada pelos estudos da história do imaginário, da antropologia histórica e da história cultural, impôs a revisão definitiva da definição de documento e a revalorização das imagens como fontes de representações sociais e culturais. É nesse sentido que a historiografia contemporânea, ao superar a noção probatória da história, promoveu um reencontro com o estudo das imagens.

Nesse encontro, há um laço a ser fortalecido entre a história da imagem e a história da arte para definir que o conceito de arte é histórico. O olhar sobre a história é capaz de deixar isso claro, mesmo que nossa experiência diante do fato artístico nos conduza a valores extemporâneos.

Visual Culture: aproximação anglo-saxônica

A renovação do interesse pelos estudos da imagem e da arte não afeta apenas a historiografia contemporânea. Ao contrário, envolve diferentes enfoques que se identificam com várias tradições disciplinares do universo das humanidades e das ciências sociais. No ambiente acadêmico anglo-saxônico, da Inglaterra e dos Estados Unidos, esse envolvimento contemporâneo com a interrogação sobre a imagem resultou na construção do novo campo interdisciplinar de pesquisa que tem como objeto de investigação a cultura visual. Este campo, também chamado de estudos visuais, institucionalizou-se a partir dos Estados Unidos nos anos 90, no final do século XX.³

Os dois programas de pesquisa de nível de pós-graduação que se constituíram de modo pioneiro nos Estados Unidos foram organizados

2 HASKELL, Francis. *History and its images: art and the interpretation of the past*. New Haven - London: Yale University Press, 1993.

3 O quadro aqui esboçado se apóia em informações baseadas nos dois livros de referência geral sobre o campo dos estudos visuais ou da cultura visual: ELKINS, James. *Visual studies: essays on verbal and visual representation*. New York/London: Routledge, 2003 e DIKOVITSKAYA, Margaret. *Visual culture: the study of the visual after the cultural turn*. Cambridge, Ms. - London: The MIT Press, 2005.

pela colaboração interdepartamental. A primeira iniciativa se desenvolveu a partir de 1989 e originou o programa de Estudos Culturais e Visuais da Universidade de Rochester, que integrou profissionais da área da história da arte e da literatura comparada. Em seguida, em 1998, foi criado o programa de Estudos Visuais na Universidade de Califórnia de Irvine (UCI) por iniciativa dos programas de história da arte e de cinema. Neste quadro, destaca-se a importância da colaboração da história da arte com outras disciplinas.

No quadro geral de institucionalização dos estudos visuais nos EUA, observa-se que a emergência do conceito de cultura visual e a projeção do campo dos estudos visuais representam o reconhecimento de novas possibilidades de estudo da imagem e da arte, colocando a visualidade no centro de interrogação. Em seu desdobramento, o questionamento desenvolvido leva a repensar posturas diante de tradições disciplinares de investigação estabelecidas com implicações que tem a história da arte como referência principal.

Importa salientar, no entanto, que os estudos visuais ou o conceito de cultura visual não tem o mesmo sentido para os autores que se debruçaram sobre o tema e suas problemáticas. É possível reconhecer escolas de pensamento formadas em diferentes instituições e que são moldadas a partir de opções conceituais distintas, definindo diversas orientações de trabalho, nem sempre complementares. Há, contudo, dois universos gerais que definem a cultura visual, ora de modo abrangente, ora de modo restrito.

Inicialmente, pode-se caracterizar uma definição abrangente que aproxima o conceito de cultura visual da diversidade do mundo das imagens, das representações visuais, dos processos de visualização e de modelos de visualidade. W. J. T. Mitchell cunhou nos anos 1990, nos EUA, a expressão *pictorial turn* para tratar a discussão teórica que se desenvolveu sobre a imagem⁴. Mitchell chama de *pictorial turn* o que poderíamos traduzir como virada pictórica, enfatizando o figurado como representação visual. Martin Jay, por sua vez, acompanhando essa vertente abrangente da definição de cultura visual substitui a categoria de *pictorial turn* pela de *visual turn* ou virada visual.⁵ Abandona a ênfase no pictórico, ou figurado, para acentuar o visual e a visualização.

Nessa perspectiva abrangente da cultura visual, importa, sobretudo, não tomar a visão como dado natural e questionar a universalidade da experiência visual. Trata-se de abandonar a centralidade da categoria de visão e admitir a especificidade cultural da visualidade para caracterizar transformações históricas da visualidade e contextualizar a visão.⁶ Segundo Martin Jay, o advento da cultura visual decorre do fato de que não podemos mais separar os objetos visuais de seu contexto.⁷

A dívida da cultura visual com os estudos culturais contagia boa parte da bibliografia.⁸ É a partir desse ponto que Margaret Dikovitskaya, ao discutir a categoria de *pictorial turn* e de *visual turn*, defende que a emergência dos estudos visuais está marcada pela interseção com os estudos culturais, o que impõe que se considere antes a virada cultural, o *cultural turn*. Foi no início dos anos 80 que o estudo da cultura se tornou central para as ciências humanas e conduziu a uma revisão do estatuto do social. Nesse contexto, o lado subjetivo das relações sociais ganhou espaço e consolidou uma tendência que passou a sublinhar como a cultura – o sistema de representações – instigava as forças

4 Cf. MITCHELL, W. J. T. *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.

5 Cf. JAY, Martin. *The visual turn: the advent of visual culture*. *Journal of visual culture*, Op. cit.

6 Cf. JAY, Martin. Introduction: Vision in context: *reflections and refractions*. In: BRENNAN, Teresa e JAY, Martin (eds.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. New York/London: Routledge, 1996.

7 Cf. An interview with Martin Jay. In: DIKOVITSKAYA, M., op. cit. e JAY, Martin. *The visual turn: the advent of visual culture*. *Journal of visual culture*, n. 1, p. 92-97.

8 Essa relação entre os estudos culturais e os estudos de cultura visual está presente em muitos trabalhos, mas é claramente afirmada no livro de Walker e Chaplin, sublinhando as relações entre os elementos cultura visual e classe social, estrutura e conflitos. Cf. WALKER, John A. e CHAPLIN, Sarah. *Visual culture: an introduction*. Manchester/New York: Manchester University Press, 1997.

9 Cf. DIKOVITSKAYA, Margaret, Op. cit.

sociais de um modo geral, não sendo mero reflexo de movimentos da política ou da economia. A virada cultural destacou os vínculos entre conhecimento e poder, o que serve, igualmente, para demarcar o estudo das imagens. A cultura visual seria, portanto, um desdobramento de um movimento geral de interrogação também sobre a cultura em termos abrangentes.⁹

10 Cf. JENKS, Chris (ed.). *Visual culture*. London/New York: Routledge, 1995.

Em contraposição, é possível reconhecer um outro ponto de vista que define cultura visual de modo restrito, como o de Chris Jenks, que serve para abordar especificamente a cultura ocidental, definida pela centralidade do olhar. Esse ocularcentrismo, segundo o argumento do autor, estabelece a primazia do olhar como recurso para relacionar uma natureza exterior com uma mente interior, que traduz a metodologia da observação e o princípio epistemológico do empirismo como base do pensamento científico ocidental. O autor conclui que a teorização do olhar como prática social implica investigar os fundamentos do pensamento na cultura ocidental, identificando cultura visual como cultura ocidental.¹⁰

11 Lisa Cartwright, por sua vez, corrobora esse ponto de vista ao enfatizar a especificidade dos problemas que advêm do domínio tecnológico sobre o universo das práticas visuais em tempos atuais. De modo interessante, seu estudo destaca a análise da virtualidade óptica e os domínios pós-virtuais nos campos dos discursos médico e científico, como no caso da associação entre biomedicina e tecnologia digital – o que só é possível nos dias de hoje.

12 MIRZOEFF, Nicholas. *An introduction to visual culture*. London/New York: Routledge, 1999, p. 5. A introdução desse livro é republicada no *reader* organizado pelo mesmo autor e já citada anteriormente nesse trabalho.

13 Cabe mencionar que na bibliografia brasileira também se encontram ecos dessa perspectiva representada por N. Mirzoeff. Karl Erik Scholhammer, por exemplo, defende que a modernidade urbana poderia ser caracterizada pela cultura da imagem. Cf. SCHOLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Literatura e cultura*. Rio de Janeiro/São Paulo: Ed. PUC-Rio/Loyola, 2003.

Ainda que de outro modo, esse ponto de vista restrito da definição de cultura visual é representado ainda por Nicholas Mirzoeff. Este autor defende a necessidade do estudo da cultura visual se posicionar como o estudo crítico da cultura global da visualidade, sob domínio da mediação tecnológica baseada na imagem digital ou virtual. Para ele, o desenvolvimento recente da tecnologia digital é a causa de mudanças culturais importantes que deram lugar à preeminência do visual na vida cotidiana. Mirzoeff opta por usar o termo visualidade como a ponte entre representação e poder cultural na era da globalização.¹¹ Para ele, a cultura visual é uma abordagem para estudar o modo de vida contemporâneo do ponto de vista do consumidor, interrogando como são buscados informação e prazer pelo consumidor por meio de tecnologia visual, ou os aparatos concebidos para intensificar o olhar. Nessa conexão, segundo o autor, é que se entende que a cultura visual não depende das imagens propriamente ditas, mas da “tendência moderna de figurar ou visualizar a existência”.¹²

De acordo com Mirzoeff, do mesmo modo que o século XIX foi o tempo do jornal e do romance, a cultura fragmentada chamada de pós-moderno poderia ser mais bem pensada como visual. Isso permite a discussão proposta pelo autor ao definir o pós-moderno pela cultura visual. A cultura visual se define, então, como o contexto da cultura contemporânea recente.¹³

É preciso, portanto, considerar duas perspectivas gerais na definição de cultura visual: uma restrita e outra abrangente. Ambas se afastam na consideração sobre a historicidade da cultura visual. Dito de outro modo: a primeira entende a cultura visual de modo restrito, na medida em que ela corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks) ou na medida em que a cultura visual traduz, especificamente, a cultura dos tempos recentes marcados pela imagem virtual e digital, sob o domínio da tecnologia (Nicholas Mirzoeff); a segunda perspectiva, que abarca diversos autores (com destaque para W. J. T. Mitchell e Martin Jay), considera que a cultura visual serve para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Contudo, no debate sobre o conceito de cultura visual, observa-se que a discussão sobre a arte é um dos seus centros de interrogação da crítica anglo-saxônica. Nota-se uma tendência forte que valoriza a cultura visual para desnaturalizar o conceito de arte e o estatuto artístico. A resposta, ao dessacralizar o objeto artístico, dissolve a problemática da arte num tratamento do objeto visual na sua generalidade. Isso pode se aproximar do interesse de muitos historiadores da arte por áreas que estão fora das fronteiras tradicionais da história da arte.¹⁴

Segundo o balanço bibliográfico geral realizado por Margaret Dikovitskaya, é possível indicar que, quando o termo “cultura visual” apareceu pela primeira vez no título de um livro em língua inglesa, o trabalho não se dedicava ao estudo de arte. *Towards a visual culture*, de 1969, escrito por Caleb Gattegno, tratava das possibilidades de educação pela televisão. Essa perspectiva dissociada da história da arte aparece ainda em dois outros livros – *Comics and visual culture: research studies from ten countries*, de 1986, organizado por Alphons Silbermann e H. D. Dyroff, e *The way it happened: a visual culture history of the Little Traverse Bay Bands of Odawa*, de 1991, escrito por James Mc Clurken. O primeiro deles tratava dos quadrinhos e do desenho animado, enquanto o segundo abordava a história de um grupo social por meio de imagens de diferentes suportes. Isso significa dizer que, até a institucionalização do campo dos estudos visuais, o tema da história e das artes não era imediatamente associado à cultura visual. Assim, parece que nestes livros o termo foi usado para promover uma interrogação original sobre os meios de expressão contemporâneos e sobre as relações entre produção visual e construção de identidades.

Mas, além disso, o termo “cultura visual” partiu do reconhecimento da diversidade do universo de imagens, favorecendo um tratamento das imagens que não esteve baseado na tipologia que distingue materialmente os tipos de imagens. Nesse caminho, a utilização da noção de cultura visual tornou possível superar a falta de um objeto próprio que se encontra esfacelado diante de uma divisão tradicional de história da arte, do filme ou do cinema, da fotografia etc, consequência de uma definição dos objetos visuais que se poderia chamar de positivista.

Por outro lado, é comum encontrarmos a indicação de que a emergência da categoria de cultura visual tem fontes na própria reflexão oriunda do campo da história da arte. Uma referência constante é o livro de Michael Baxandall, *Painting and experience in fifteenth-century Italy*, de 1972¹⁵. Nesta obra, ao procurar relacionar arte e história social de modo original, Baxandall introduziu a noção de *period eye*, que pode ser traduzido de modo aproximado como um “olhar de época” que identifica hábitos visuais e modos cognitivos de percepção. A interrogação desenvolvida propõe que os quadros são pintados a partir de uma experiência geral que sustenta modelos e padrões visuais construídos e que caracterizam a capacidade de entendimento de imagens como uma habilidade historicamente demarcada. De acordo com Baxandall, pode-se dizer que o equipamento mental ordena a experiência visual humana de modo variável, uma vez que este equipamento é culturalmente relativo e orienta as reações diante dos objetos visuais. O espectador se vale de uma competência visual

14 W. J. T. Mitchell chega a comentar, nesse sentido, a escola de Warburg e sua orientação para uma iconografia geral e por modos não-artísticos de representação visual, o que deveria ser a base de uma *Bildwissenschaft* ou ciência da imagem. Cf. An interview with W. J. T. Mitchell. In: DIKOVITSKAYA, M., Op. cit., p. 238-257.

15 Ver BAXANDALL, Michael. *Painting and experience in Fifteenth-Century Italy: a primer in the social history of pictorial style*. 2nd ed. Oxford/ New York: Oxford University Press, 1988 ou *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991 e *Pintura y vida cotidiana em el Renacimiento*. Barcelona/ México: Editorial Gustavo Gili, 2000. Pelas diferenças entre os títulos dados ao livro de Baxandall nas edições de diferentes línguas e países, pode-se perceber a originalidade do seu trabalho, mas igualmente a dificuldade de compreender a particularidade de sua abordagem.

que é socialmente estabelecida, do mesmo modo que o pintor depende da resposta de seu público. Assim, a sociedade influencia a experiência visual. Fundamentalmente, Michael Baxandall aponta para o fato de que o olhar é um sentido construído socialmente e historicamente demarcado.

O livro de 1983 de Svetlana Alpers sobre a arte holandesa no século XVII é apontado como outra fonte importante para afirmação da categoria de cultura visual no campo da história da arte.¹⁶ Em *A arte de descrever*, a autora busca evitar que o estudo da arte e de sua história se mantenha sob os parâmetros da arte italiana do Renascimento. Trata-se de definir a arte holandesa por meio da "diferença" em relação à arte italiana, que se baseia nos pressupostos estabelecidos por Alberti e que fixa o padrão de arte narrativa. O estudo se encaminha para caracterizar um universo de imagens não-albertianas, que definem uma arte descritiva que não se restringe às fronteiras holandesas. Há aí uma opção metodológica – que afirma explicitamente a inspiração em Baxandall – que pretende estudar a cultura visual holandesa.¹⁷ A análise se desenvolve no sentido de afirmar que a representação pictórica do mundo no universo da pintura holandesa se constitui em oposição às formas narrativas de representação do mundo que têm como base os textos verbais, estabelecendo sua peculiaridade. A cultura visual aparece com especificidade própria, como uma noção de distinção em relação à cultura letrada.

Esse quadro da emergência da categoria de cultura visual no campo da história da arte se completa com a referência a duas coletâneas de textos, cuja publicação data respectivamente de 1991 e 1994: *Visual theory: painting and interpretation* e *Visual culture: images and interpretations*. Os dois livros condensaram os resultados de um programa de estudo desenvolvido entre 1987 e 1989. Entre os autores, destaca-se a liderança dos organizadores Norman Bryson, Michael Ann Holly e Keith Moxey. Em um dos artigos, Holly defende que o estudo da cultura visual deve tratar de objetos capturados na rede de significados culturais, procurando escapar do presentismo que envolve os valores artísticos. Moxey, por sua vez, indica duas possibilidades abertas à pesquisa: o estudo de todas as imagens sem distinções qualitativas entre elas e o estudo de todas as imagens cujo valor cultural de distinção foi ou está sendo estabelecido, com o pressuposto de que o critério estético não deve existir fora de um contexto histórico específico.

Como bem anota M. Dikovitskaya, trata-se de romper com uma teoria universal que animou a história da arte. O pressuposto é que o valor estético não é imanente, pois não há como negar que sua promoção é uma construção social. É a ausência dessa teoria de base epistemológica universal tradicional da história da arte que torna possível o campo da cultura visual. Revive, assim, a história da arte por meio do estudo e do reconhecimento da heterogeneidade do mundo das imagens, as diferentes circunstâncias de produção e a variedade de funções culturais e sociais que são atribuídas às imagens. Nesse caso, afirma-se uma história da arte entendida como história da imagem.

A aproximação da história da arte da história da imagem é acompanhada, também, em grande medida, por Malcolm Barnard, que considera que a cultura visual representa uma concepção mais inclusiva que torna possível abarcar todas as formas de arte e design.¹⁸ Como acrescenta James Elkins, isso

16 Ver ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: Edusp, 1999.

17 "O que me proponho a estudar, portanto, não é a história da arte holandesa, mas a cultura visual holandesa – para usar de um termo que devo a Michael Baxandall". ALPERS, Svetlana, *op. cit.*, p.39.

18 Cf. BARNARD, Malcolm. *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.

se relaciona com o fato de que os estudos visuais apresentam uma tentativa de evitar a abordagem da história por linhas pré-definidas da história, escapar da história dos estilos e abrir o estudo do visual a um conjunto mais abrangente de temas.¹⁹ Nesse sentido, porém, é possível levantar questões que não são investigadas a partir do prisma da tradição disciplinar da história da arte.

19 Cf. ELKINS, James, *op. cit.*

Fundamentalmente, interessa acentuar que, enquanto a história da arte se guia por objetos individuais, os estudos visuais procuram expandir questões sobre o estatuto do objeto artístico para o universo mais geral das imagens e das representações visuais. Contudo, esta perspectiva da história da imagem implica que os estudos visuais não se organizam a partir do primado da arte diante de outras práticas de significação e de produção de discursos, indo além da percepção visual.

Esta interrogação proposta pela cultura visual representa uma reorientação geral do tratamento da história da arte. A disciplina se formou no fim do século XVIII, tornando-se sinônimo de história das belas-artes, o que era acompanhado pela idéia de um estatuto especial da arte diante da cultura. Nos anos 70, a história social da arte tentou se opor ao princípio de tratar as obras de arte isoladas de uma circunstância cultural mais alargada de suas condições de produção e recepção, dirigindo a atenção para contextos de criação políticos e ideológicos. Contudo, podemos considerar que a história social da arte não colocou em questão a própria categoria de arte. Ao aproximar o objeto artístico do universo das imagens, desnaturalizando o estatuto de arte, o estudo desenvolvido a partir do conceito de cultura visual promoveu uma interrogação sobre a própria condição do objeto artístico, não admitindo a condição natural da arte ao insistir na sua construção social.

Acompanhando Margaret Dikovstskaya, podemos dizer que, ao abarcar a diversidade do mundo das imagens e confundir história da arte e história da imagem, os estudos visuais até podem explorar axiomas e pressupostos da metodologia da história da arte, problematizando-os sem necessariamente querer substituí-los. Por outro lado, os estudos visuais constituem um campo mais estreito que a história da arte, na medida em que restringem o marco crítico na abordagem dos objetos a partir de uma perspectiva teórica demarcada. O que se verifica, resumidamente, é que a categoria de cultura visual permite, de um lado, expandir a história da arte ao integrar os objetos artísticos no mundo das imagens ou ao integrar o mundo das imagens no mundo das artes. De outro lado, porém, a categoria de cultura visual apresenta um modo de colocar novos desafios para a história da arte, redefinindo o próprio estatuto da arte como construção histórica e com variações que lhe conferem historicidade própria.

Bildwissenschaft: aproximação germânica

Sem dúvida, a interrogação sobre a cultura visual proposta a partir do ambiente anglo-saxônico ganhou uma projeção importante. Em seu desdobramento os estudos visuais provocaram uma revisão do legado da iconologia, especialmente no ambiente germânico. De um lado, há os que se colocam a favor da retomada das bases da iconologia como tradição e, de outro, os que defendem uma renovação. Em comum está a idéia de que

revistar a iconologia é um modo de estabelecer os fundamentos de uma ciência da imagem.

Acompanhando as páginas de *Critical Inquiry*, a revista publicada pela Universidade de Chicago e dirigida por W. J. T. Mitchell, é possível caracterizar estas duas tendências pela referência a dois trabalhos de autores alemães contemporâneos.

Em um artigo publicado na revista *Critical Inquiry*, em 2003, Horst Bredekamp procura contribuir para o debate dos estudos de cultura visual ao estabelecer um contraponto com uma tradição negligenciada, segundo sua caracterização. Desse modo, o autor alemão procura apresentar como no ambiente germânico da Alemanha e da Áustria, entre 1900 e 1933 se constituiu uma definição da história arte como *Bildwissenschaft*, ou mais simplesmente como ciência da imagem. A rigor, a proposição parte do fato de que a palavra *Bild* em alemão denota um campo muito mais largo que abarca o universo englobado pelas palavras inglesas *image*, *picture*, *figure* e *illustration*, ou seja, imagem, quadro, figura e ilustração. Nesse sentido, a idéia de uma ciência que tem como objeto *Bild*, ou imagem no sentido da língua alemã, não consegue ter uma correspondência na língua inglesa para *Bildwissenschaft*. Assim, segundo o autor alemão, a partir dos anos de 1970 uma retomada da história da arte como história da imagem permitiu interrogar imagens de propaganda, fotografia, filmes, iconografia política e assim que a arte digital apareceu, ela foi incluída no rol dos temas de estudo. O importante é sublinhar, segundo Horst Bredekamp, que nessa tradição a história da arte engloba todo o universo de imagens, tomando todas as sua forma seriamente como objeto de estudo. Mas o que fica evidente no esforço de conceitualização do historiador da arte alemão é a intenção de manter os estudos das diversas fontes visuais no âmbito da história da arte, evitando assim a idéia de que a história da arte só se dedica a obras da alta cultura. Há claramente um projeto de definição alargada da história da arte. Desse modo, Bredekamp defende uma definição alargada da história da arte definida como *Bildwissenschaft* para evitar a construção de uma oposição disciplinar que oponha o objeto da história da arte e do estudo de outras imagens. Nesse sentido, ele aponta um problema para uma certa tendência dos estudos visuais, tal como se apresenta na vertente anglo-saxônica contemporânea, que muitas vezes se contrapõe à história da arte, restringindo também o seu foco. De outro lado, há implícito ao argumento de Bredekamp que os estudos recentes de cultura visual de vertente anglo-saxônica não representam uma novidade tão inusitada como muitas vezes se supõem. Para tanto, ele cita o interesse diversificado de Aby Warburg e Erwin Panofsky sobre vários tipos de imagens, especialmente a fotografia e o cinema e que serviu de inspiração para a definição da iconologia.²⁰

20 cf., BREDEKAMP, Horst. A neglected tradition: art history as *Bildwissenschaft*. *Critical Inquiry*, v. 29, n. 3, p. 418-428, Spring 2003.

21 A obra de referência do autor para uma teoria da imagem se encontra no livro *Bild-Anthropologie: Entwürfe für eine Bildwissenschaft*. München, Wilhelm Fink Verlag, 2001.

Em contraposição, em 2005, na mesma revista, Hans Belting vai afirmar um ponto de vista que defende a constituição de uma nova iconologia, nos seus próprios termos, definida como ciência da imagem ou *Bildwissenschaft*.²¹ Para Hans Belting as imagens não se situam nem em paredes, nem em mentes apenas. Para o autor elas não existem por elas mesmas, pois são antes de tudo *acontecimento*, pois tomam lugar por meio da transmissão e da percepção. Contudo, em seu artigo de *Critical Inquiry*, Belting afirma que a iconologia

em termos de história da arte se manteve restrita aos objetos artísticos. Nesse sentido, o autor defende que um dos desafios de uma nova iconologia necessita estabelecer vínculos entre arte e imagens em geral. O autor acredita que, assim, seria possível dar uma resposta crítica ao presente do consumo massificado de imagens.²²

A referência de ambos os autores à iconologia, remete à obra de Erwin Panofsky, que cunhou definitivamente o conceito, construído no diálogo com o trabalho de Aby Warburg. A história da liderança intelectual de Warburg vai se confundir com a história de sua famosa biblioteca, transferida para a Inglaterra no contexto de ascensão do nazismo. Sem pretender esgotar as fontes da iconologia, não se pode deixar de levar em conta o fato de que no pensamento de Warburg, já se colocava com firmeza a preocupação com o estudo alargado dos objetos visuais. Os estudos mais recentes apontam para esse interesse diversificado do próprio Warburg por imagens variadas. É notório o interesse de Warburg pela astrologia e pela magia, o que marcou uma de suas obras sempre citadas – *Arte italiana e astrologia internacional do palácio Schifanoia de Ferrara* – e justifica sua viagem ao México e o interesse pelas culturas meso-americanas. Essa aparente heterodoxia no campo da história da arte se explica em grande medida pelo fato de que Aby Warburg definia seu trabalho antes como uma história da imagem do ponto de vista da ciência da cultura – *Kulturwissenschaft* – inspirado pelo pensamento de Jakob Burckhardt e pelo diálogo com Ernst Cassirer. A obra e o pensamento de Aby Warburg ficou conhecida em grande parte pelo trabalho de Fritz Saxl, um de seus mais próximos colaboradores e diretor da biblioteca de Warburg na Alemanha e na Inglaterra, responsável pela sua transferência de país, e primeiro diretor do Instituto Warburg, criado em 1933 em Londres.

Em suas *Lectures*, publicadas originalmente em 1957, Fritz Saxl dedica uma de suas conferências mais conhecidas à discussão do significado da imagem. Nesse texto, Saxl fala explicitamente de uma história da imagem que dá sentido ao conjunto do seu trabalho. O autor menciona, assim, como a história da imagem se relaciona com diversos campos: a literatura, a história política, e a linguagem da religião. É ele que a certa altura diz que o estudo da história da imagem é um dos grandes problemas de todas as disciplinas humanísticas, mas que no ensino universitário ocupa um posto secundário. Ele acrescenta ainda que se coloca no campo da história da arte, e do qual toma os exemplos que examina. Destaca, ainda, que as imagens ganham significado particular relacionado com o tempo e os lugares em que foram concebidas, mas uma vez criadas têm o poder magnético de atrair outras idéias, e que podem ser esquecidas por séculos para depois serem reconvocadas pela memória. No seu estudo, F. Saxl passa, então, a examinar três imagens para sublinhar que a imagem pode permanecer a mesma, mas o seu conteúdo varia.²³

O que gostaria de destacar nesse caso é que a história da arte aparece como disciplina, enquanto a história da imagem aparece como problema. Ela assume uma dimensão intelectual de fundo e não se define como campo disciplinar. De outro lado, a imagem é tratada a partir da interrogação sobre os seus significados que se afirmam socialmente e historicamente. A imagem não se caracteriza como dado, mas como construção.

22 Cf., BELTING, Hans. *Image, medium, body: a new approach to iconology*. *Critical Inquiry*, v. 31, n. 2, p. 302-319, Winter 2005.

23 Cf., SAXL, Fritz. *La storia delle immagini*. Roma: Laterza, 1990.

Marc Ferrez e a tradição da pintura

Tadeu Chiarelli¹

Resumo

O texto propõe relações entre a produção de Marc Ferrez, as matrizes pictóricas que a antecederam e a fotografia de seus contemporâneos.

Palavras-chave

Marc Ferrez, pintura e fotografia no Brasil, século XIX, arte no Brasil, século XIX; Fotografia no Brasil, século XIX.

Marc Ferrez foi o principal fotógrafo brasileiro do século XIX e um dos artistas mais interessantes surgidos no Brasil. Se a primeira afirmação não é passível de muitas dúvidas (Marc Ferrez vem se tornando uma unanimidade nacional), a segunda, certamente, nos trará algumas questões.

Por que seria ele um dos principais artistas brasileiros, mesmo que fosse circunscrita a ressonância dessa significação aos primeiros cem anos da fotografia? Talvez devido a um fato significativo, porém pouco levado em consideração: Marc Ferrez atenta para a "artisticidade" de sua fotografia, sobretudo pelos pontos de contato que ele conscientemente (parece) estabelecia entre o que e o como fotografava e a tradição da pintura que o antecedeu.

Na verdade, sua produção fotográfica não está ligada a toda tradição artística que veio antes dele e com a qual convivia, mas, sobretudo, com quatro ramos dessa herança.

Os dois primeiros, estreitamente ligados à pintura de paisagem, são, por um lado, a paisagem "ideal" ou "clássica" de Claude Lorrain, Nicolas Poussin e seus seguidores; por outro, as vertentes do sublime e do pitoresco, que se desenvolvem com maior intensidade desde meados do século XVIII.

Os terceiro e quarto ramos seguidos pelo fotógrafo estariam conectados à tradição da pintura de gênero propriamente dita – que se reveste de força a partir do século XVII –, e aos estudos de pequenos retratos ou cenas que captam indivíduos exóticos ou "pitorescos", muito produzidos por artistas em viagens por países de culturas "estranhas".

¹Critico e historiador da arte, professor livre docente do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Coordenador do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte e Fotografia da ECA/USP.

2 Pelo o que foi dado consultar na bibliografia sobre Ferrez, apenas os textos "A fotografia romântica de Marc Ferrez", de Sheila Cabo Geraldo (Concinnitas. Rio de Janeiro, ano 1, n.1. agosto/dezembro de 1998, pág.7 e segs.) e "Entre a fotografia e a pintura", de Antonio Fernando De Franceschi (VÁRIOS AUTORES. O Brasil de Marc Ferrez. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005 pág. 96 e segs.), se preocuparam objetivamente em levantar questões sobre as matrizes pictóricas da fotografia de Ferrez e sobre o fato da produção do fotógrafo ter provavelmente servido de base a pintores atuantes no Brasil em sua época.

3 "O Brasil de Marc Ferrez", de Françoise Reynaud (VÁRIOS AUTORES. O Brasil de Marc Ferrez. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005, p. 12).

4 O próprio Vasquez, no texto citado, nos lembra das encomendas que Watkins realizou na região de Yosemite. Por outro lado, no rol das atividades que Marc Ferrez realizou para se ver livre da produção de cartes de visite e de cartes de cabinets, não estão arroladas apenas a comercialização de produtos e equipamentos fotográficos, mas também importantes encomendas a órgãos particulares e governamentais.

5 Ver: "Cronologia", de Maria Inez Turazzi (VÁRIOS AUTORES, op. cit., 305).

Até o presente, raros estudiosos abordaram as relações da obra fotográfica de Ferrez com a tradição da pintura². Tais conexões são mencionadas, mas, frente à capacidade técnica do fotógrafo – que dominou como poucos todos os desafios da então nova tecnologia fotográfica, sempre em constante transformação –, a maioria de seus estudiosos apenas cita essas relações, nunca as desdobrando no sentido de uma reflexão sobre as matrizes pictóricas de sua produção.

Françoise Reynaud, em publicação dedicada ao fotógrafo, de 2005, atenta para o fato de Marc Ferrez ter sido sensível à produção de importantes fotógrafos europeus, sem aludir às possíveis matrizes comuns entre o fotógrafo brasileiro e Edouard-Denis Baldus, Hyppolyte Collard, Frédéric Martens, Charles Marville, Gustave Le Gray, citados pela autora³.

Pedro Karp Vasquez, no mesmo livro, traça os paralelos entre a vida e a obra de Ferrez e a do fotógrafo norte-americano Carleton Watkins, reconhecendo afinidades entre ambos. O autor, sublinhando o fato dos dois fotógrafos nunca terem se conhecido, reforça a "comunhão de sensibilidades" entre eles – Vasquez se refere aos dois como "meio primos" –, estabelecendo um parentesco entre ambos capaz de ter sobrepujado limites espaciais e temporais. Segundo se apreende do texto, o que os uniria seria o "mesmo ideal de exaltação fotográfica das Américas". Será?

Essa "exaltação fotográfica das Américas" pode ser uma interpretação possível da produção dos dois fotógrafos. Porém, se é factível notar, em bom número de suas produções, certo fascínio pela paisagem americana, não se deve esquecer de que parte substancial da produção de ambos deveu-se a encomendas profissionais e não a um simples desejo autoral de recriar, no âmbito da fotografia, o ideal da terra americana⁴.

Além de terem atuado como fotógrafos profissionais competentes em seus países, o que também os unia era uma tradição ou uma cultura visual que os antecedeu e que absorveram, servindo-se dela para a produção de determinadas fotografias que rivalizavam, inclusive, com a pintura que se produzia na época.

A absorção dessa visualidade pautada na pintura, por parte de Watkins, é explicada por Vasquez que, em determinado ponto do texto citado – fazendo referência ao estudo do pesquisador norte-americano Douglas R. Nickel sobre Watkins –, relembra o importante intercâmbio que o fotógrafo mantinha com pintores paisagistas do oeste de seu país⁵.

Já as relações de Marc Ferrez com a pintura possuem raízes ainda não encontradas de todo. No entanto, Maria Inez Turazzi, na cronologia que produziu sobre o fotógrafo, aponta um dado capaz de contribuir para que se comece a levantar algumas hipóteses.

Na referida cronologia, a autora afirma que o fotógrafo viveu em Paris, do final de sua infância até o início da idade adulta, lembrando o fato de que, em 1855 – período em que Ferrez morava em Paris – ocorreu a primeira grande Exposição Universal Francesa⁶.

Se o fotógrafo, então entrando na adolescência, chegou a visitar a referida Exposição, provavelmente tal experiência pudesse tê-lo despertado para a fotografia, amplamente divulgada naquele evento. Porém, se este fato pode explicar o início do interesse de Ferrez pela nova tecnologia de

reprodução de imagens, não informa sobre sua ligação mais íntima com a tradição visual da pintura.

Entretanto, outros dados, também fornecidos por Turazzi, podem levar o interessado a acreditar que, desde sua primeira infância, Ferrez esteve ligado às artes. Seu pai e seu tio eram escultores formados pela *École de Beaux-Arts* de Paris e, no Rio de Janeiro, foram professores da Academia Imperial de Belas Artes. Em Paris – onde o jovem Marc Ferrez já se encontrava quando da morte dos pais, em 1851 –, ele vivia na casa da família Dubois, cujo patriarca (Joseph Eugène) trabalhava como gravador de medalhas e o filho (Alphée), que estudou na *École* ganhando, em 1855, o cobiçado prêmio de viagem a Roma.

Sobretudo esse ambiente doméstico parisiense – e não propriamente o fato de ter sido filho e sobrinho de escultores – pode ter propiciado a Ferrez o interesse pelas artes visuais, levando-o a estudar as várias modalidades artísticas. Viver na mesma casa com um jovem estudante de arte, pode ter feito com que o futuro fotógrafo se interessasse pelas diversas modalidades artísticas, a partir de discussões e visitas a museus e salões de arte, propiciando a absorção das várias tradições da pintura que, mais tarde, ele tentaria – como alguns de seus colegas europeus e mesmo outros não europeus – transportar para a sua produção fotográfica.

Seja de qual maneira for, o fato é que, ao observar determinadas fotografias de Marc Ferrez, a sua intimidade com os esquemas representacionais da pintura é incontestável.

*

Quando se observa várias das fotos de Marc Ferrez, não é incomum pensar (ou até mesmo falar): – “Parece uma pintura...”

Algumas de suas produções são concebidas seguindo uma ordenação de composição que remete o observador às regras propostas ainda na Renascença para uma boa pintura de paisagem: “terra, água, terra, ar”, ou então, “água, terra, água, terra, ar”. Ou seja: um primeiro plano mais escuro, em que se pode perceber o elemento água (na forma de uma poça, de um riacho, um lago ou o próprio mar) e/ou um pedaço de terra arrematado por densa vegetação, servindo esse primeiro plano como moldura ao foco central da imagem que é, em muitos casos, a potência da luz sobre as coisas que ilumina: o mar, um rio ou uma lagoa. Depois, um pedaço de terra bem ao longe e, por fim, a imensidão do céu.

Observando essas fotografias de Ferrez, surge na mente a descrição geral que sir Kenneth Clark fez das pinturas de Claude Lorrain, pintor francês, nascido em 1600:

(...) São o perfeito exemplo daquilo a que os antigos críticos de arte costumavam chamar harmonia. Tudo está em harmonia: não há a nota falsa. Claude era capaz de subordinar todos os seus poderes de percepção e conhecimento das aparências ao sentimento poético do todo [...] Podemos notar, contudo, que tal como Racine se submeteu às unidades dramáticas e à exigente métrica do Alexandrino, assim Claude quase sempre se sujeitava a um sistema base de composição. Este consistia [...] num grande bastidor num dos lados cuja sombra se estendia pelo primeiro plano, um plano médio com um grande volume central, geralmente um grupo de árvores, e finalmente dois planos,

um atrás do outro, sendo o segundo uma daquelas distâncias luminosas pelas quais sempre foi famoso (...) ⁶

Se desse tipo de pintura de paisagem, que se convencionou chamar de “paisagem ideal”, ou “clássica”, a obra de Claude Lorrain foi uma das duas bases principais, a segunda foi a de Nicolas Poussin. Mais racionalista do que o primeiro, Poussin, segundo ainda Clark, concebeu sua pintura de paisagem na tentativa de equilíbrio perfeito entre os elementos horizontais e verticais. Segundo as palavras do estudioso inglês:

(...) A dificuldade principal de impor este esquema geométrico às linhas da natureza é, evidentemente, a ausência de verticais. A paisagem é essencialmente horizontal e as verticais que existem nem sempre formam ângulos retos com o chão. Para resolver esta dificuldade Poussin, nas suas composições mais esquemáticas, gostava de introduzir a arquitetura, o que também contribuía para o seu objetivo secundário de dar um aspecto antigo ao assunto ⁷.

7 CLARK, Op. cit, p. 91/92.

Além da estruturação rígida, pautada numa composição geométrica do espaço, fato que une as obras de Lorrain, Poussin e Ferrez, outro dado interessante a uni-los é que, tanto nas pinturas dos mestres barrocos, quanto nessas fotografias do profissional brasileiro, é comum a presença de figuras humanas no primeiro plano. Na produção dos dois pintores é sempre visível a representação de personagens arcádicos, mitológicos ou bíblicos. Eles desenvolvem alguma ação ou simplesmente descansam, muitas vezes alheios à paisagem.

Embora seja possível encontrar, na vasta produção de Ferrez, figuras humanas imersas na paisagem e alheias a ela – ou então desenvolvendo alguma ação “independente” da câmara –, em muitas de suas fotografias, as figuras humanas, quando aparecem no primeiro plano, quase sempre contemplam a paisagem, sendo comum aparecerem de costas.

No capítulo que dedica ao tema da paisagem na arte, o estudioso espanhol Francisco Calvo Serraller, chama a atenção para o fato de que a pintura de paisagem “clássica” teria como característica fundamental a subordinação da autonomia da paisagem à glorificação do homem como medida de todas as coisas. Serraller afirma:

(...) O que define a visão classicista? Fundamentalmente a idéia de que o único digno de ser pintado é a ação humana, o homem; a natureza tem interesse somente na medida em que o ser humano constitui um microcosmo, e pelas possibilidades que oferecem suas criaturas de alegorizar as virtudes ou os defeitos do homem. Com esta concepção, a paisagem indubitavelmente estaria sempre subordinada em maior ou menor grau à imagem humana. De fato, no século XVII os grandes paisagistas como Claude Lorrain e também os importantes holandeses, que possuíam menos obrigações morais e intelectuais com relação ao classicismo, incluem sempre em suas obras, ainda que freqüentemente apequenada, uma fábula. No caso de Lorrain, se trata sempre de uma história evangélica ou mitológica, enquanto que os holandeses representam fábulas novelescas, contos, sátiras sociais. Mas sempre tem que ter um homem que explique esta exposição da natureza [...] ⁸

8 SERRALLER, Francisco Calvo. *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus Pensamiento, 2005, p. 257-258. Tradução do autor.

Este trecho antecede o início do último item do capítulo que ele dedica à pintura de paisagem, item esse intitulado “O sublime e o pitoresco”.

Para o autor, seria na segunda metade do século XVIII que haveria uma mudança significativa na maneira como os artistas tratariam a paisagem na pintura, abrindo as portas para, segundo ele, a entrada da arte contemporânea.

Muito embora os novos ares que respiram a pintura de paisagem não excluam de todo – como será visto – alguns dos esquemas vindos da tradição cristalizada em Lorrain e Poussin, seria importante acompanhar o pensamento de Serraller em sua introdução dos conceitos do sublime e do pitoresco, para a continuidade da reflexão sobre as relações entre a fotografia de Ferrez e a pintura:

(...) Para que a paisagem se emancipasse do homem, da história, da alegoria, fazia falta a ruptura com o classicismo que teve lugar na segunda metade do século XVIII e que faz surgir a arte contemporânea. Eu inclusive iria mais longe e diria que a grande revolução que originou a arte contemporânea se produziu graças à paisagem, pois a ruptura abismal em relação à tradição do classicismo ocidental que havia vertebrado o gosto ocidental desde praticamente os gregos até o alvorecer de nossa época, nasceu precisamente da discussão sobre a maneira mais adequada de relacionar-se com a natureza. Há neste sentido dois conceitos chaves, uma vez que atuaram como dissolventes das idéias classicistas, ainda que talvez seu uso continuado lhes tenha privado para nós do caráter dramático que a princípio tiveram. Estas categorias fundamentais para formar o gosto contemporâneo, que significativamente têm a ver com a paisagem, são o “sublime” e o “pitoresco” (...)”

9 SERRALLER, Op. cit., p. 258.

Para o autor, como foi visto, as categorias do “sublime” e do “pitoresco” seriam, no campo da arte, os protagonistas das transformações que ocorreriam não apenas no campo da pintura, mas de todas as áreas da sociedade:

(...) No século XVIII e significativamente associada à Revolução Industrial, às mudanças políticas que se avizinhavam, à expansão urbana e, sobretudo à idéia de que realmente a natureza já estava suficientemente dominada, se produz uma reação contra a natureza domesticada, ordenada e racionalizada, na medida que surge a atração pelo o que ela possui de incomensurável. “Sublime” é um termo que etimologicamente significa o que está fora de todo limite, o ilimitado. Como sentimento estético, se identifica com a sensação de transbordamento ante os fenômenos naturais (...) O “pitoresco” é o mesmo, mas em tom menor. Etimologicamente significa o digno de ser pintado, e como categoria estética nasce da rebeldia ante o jardim francês, ante o jardim clássico, ante a idéia de que se possa estabelecer uma ordem na natureza (...) O pitoresco abre o olho do homem ocidental não diria contra si mesmo (...) mas sim contra seu acreditar que é o centro do mundo, fazendo-lhe ver que existem formas de cultura, de arte e de expressão distintas e valiosas. Pitoresco é um quiosque chinês, a Allambra, o qualquer outra manifestação que não tenha nada a ver com o classicismo. Então aparece já esse gosto pelo irregular, o exótico, o distinto (...)”¹⁰

10 SERRALLER, Op. cit., p. 261-262.

Como foi antes mencionado, o surgimento dessas duas categorias não obstruiu a permanência do gosto pela ordenação da paisagem. Quer mantendo-se íntegra em sua aspiração à perfeição e à harmonia, quer estabelecendo um tom solene a certas composições mais afeitas ao gosto ligado ao sublime ou ao pitoresco, essa vertente da paisagem se manteve presente por todo o século XVIII, enveredando pelos dois séculos seguintes.

Buscas de sínteses entre a paisagem clássica harmônica, o sublime e o pitoresco serão percebidas na produção de vários pintores e fotógrafos na Europa e nos Estados Unidos, durante todo o século XIX.

No caso dos fotógrafos, aqui não se faz referência àqueles ligados ao pictorialismo – vertente que ganha foros de movimento fotográfico internacional nas últimas décadas do século XIX –, mas a vários profissionais, como Carleton Watkins, Gustave Le Gray e tantos outros que, seguramente desenvolveram suas produções, pautados na cultura visual constituída tanto pela pintura de paisagem tradicional, quanto por aquela salientada por Serraller.

É dentro desse universo híbrido que a fotografia de paisagem de Ferrez pode e deve ser introduzida. Toda a sua preocupação com o desenvolvimento do novo meio tecnológico, seu espírito experimental, sua busca de qualidade técnica, ao que tudo indica, estavam voltados para sua inclusão dentro do rol de profissionais que, pelo fato de estruturarem suas fotos a partir dos cânones da pintura, almejavam o caráter artístico de suas produções.

Observando as fotografias até aqui, não parece que o fotógrafo tenha ampliado as possibilidades da percepção do mundo a partir do meio fotográfico. Pelo contrário, Ferrez, nessas produções, buscou igualar-se a outros profissionais – fotógrafos e pintores –, adaptando-se aos códigos pré-existentes dessa cultura visual. É neste sentido, portanto, que essa parte de sua produção deve ser avaliada e reconhecida. Ferrez elevou a fotografia de paisagem no Brasil ao status de arte, via a conjugação dos códigos da pintura de paisagem idealizada (vinda, como visto, do século XVII) com os códigos da pintura sublime e pitoresca.

*

No início do texto foi afirmado que a produção de Marc Ferrez estava calcada em quatro ramificações da pintura. Dentro da tradição da paisagem, o fotógrafo, como foi visto, filiava-se ao paisagismo idealizado e às vertentes surgidas em meados do século XVIII.

As duas últimas ramificações a que ele se agrega são: a pintura de gênero, por um lado, e a tradição dos estudos de retratos de tipos exóticos, por outro.

Existe apenas uma fotografia conhecida, produzida por ele, em que Ferrez se aproxima dos temas e das composições típicas da pintura de gênero. Seus retratos de negros e imigrantes, por sua vez, filiam-se à tradição dos estudos de retratos ou pequenas cenas.

Garimpeiros com bateias em Minas Gerais (c.1855), é justamente uma das poucas fotografias conhecidas de Ferrez em que se nota uma filiação explícita com a pintura de gênero.

Segundo ainda Francisco Calvo Serraller, um fator que anuncia a progressiva afirmação desse tipo de pintura no âmbito da arte européia – questionando a supremacia da “grande pintura” até então absoluta –, seria a crise

de identidade produzida a partir da Reforma e da Contra-Reforma. Seguindo o caráter reformista, que não admitia a manutenção dos temas clássicos e religiosos, ou então seguindo aqueles que queriam escapar do excessivo rigor religioso em relação aos temas da arte, típicos da Contra-Reforma, o certo é que ganha cada vez mais força no palco da arte européia, desde o século XVI, obras de temas atuais e mundanos¹¹.

11 Sobre o assunto, ler o Capítulo I do livro de Serraller (Op.cit., p. 19 e segs.).

Se, em seu início, a pintura de gênero guardava um componente moralizante ou mesmo alegórico (pensemos em Pieter Bruegel (século XVI) ou em William Hogarth (séc.XVII), entre outros), o certo é que, com o tempo, ela começa a atender ao interesse do público em penetrar em todos os âmbitos da vida, desde aqueles mais privados (lembrar de Boucher, Fragonard (século XVIII)) até as atividades públicas.

Nesse interesse do público pelo cotidiano, tanto de seus iguais quanto dos outros, é que ganharão cada vez mais força, obras – pinturas, mas também gravuras e, a partir do século XIX, fotografias – que documentam o dia-a-dia e, dentro dele, as atividades rotineiras, o inusitado, o exótico e o pitoresco – esse último, uma categoria que não se aplica apenas ao paisagismo (como vimos), mas também àquelas obras dedicadas às cenas de gênero.

Pode-se especular que a gravura e a fotografia de cunho documental tenham surgido exatamente dentro dessa tradição, fazendo sobressair o caráter testemunhal da imagem, qualquer que fosse o meio utilizado para obtê-la.

É o aspecto documentário dessas imagens que, por sua vez, as habilitaria a serem utilizadas como instrumentos de pesquisa e estudos científicos, sobretudo nas áreas que então se estruturavam, como a antropologia, a etnologia e a sociologia. No entanto, se essa característica vai sendo aperfeiçoada e enfatizada, nem por isso as imagens deixam de se adequar às estruturas de sua matriz primeira: a pintura de gênero.

Voltemos a *Garimpeiros com bateias em Minas Gerais*.

Nela, o documento se submete à encenação. Ferrez parece ter desejado, de fato, documentar o trabalho escravo na caça ao ouro ou a pedras preciosas, mas, em concomitância, deseja transcender ao circunstancial. Parece que ele quis registrar uma imagem que documentasse o trabalho escravo, mas que, ao mesmo tempo, transcendesse o “desconforto” moral da escravidão.

E como Ferrez consegue resolver esse impasse? Enquadrando – notem o verbo “enquadrar” – a cena em um cânone que está além daquela circunstância.

Dai, então, colocar em primeiríssimo plano a água e um pedaço de terra e, no centro da composição, os dois trabalhadores fingindo trabalhar e a pequena queda d’água. Ao fundo, algumas construções (casa grande e senzala?) e o céu “naturalizam” a cena documentada que está pautada em duas formas de aprisionamento: a escravidão e a pose.

Impossível observar esta fotografia e não indagar sobre o que aquelas duas pessoas ali retratadas poderiam pensar sobre aquela outra pessoa, ali, atrás da câmara, insistindo com eles para que, em primeiro lugar, parassem o trabalho que eram obrigados a desenvolver e, segundo, que assumissem posições estáticas que, por sua vez, deveriam simular ações do trabalho que eles foram induzidos a parar de realizar!

Será que aqueles dois trabalhadores escravos tiveram a oportunidade de observar o resultado daquela encenação da qual foram protagonistas sem

muita (ou nenhuma) chance de recusa? Ou será que sujeitos à sua condição de não-sujeitos de suas próprias histórias, nem levantaram tal possibilidade?

No entanto, por mais "natural" que seja o resultado dessa fotografia, pelo menos o garoto à direita não parece nem um pouco à vontade. Ele não posa, na verdade, ele cumpre ordens.

Essa mesma situação pode ser percebida nos retratos que Ferrez produziu de negros escravos, registrados "em atividade". Nessas fotografias, a referência são os estudos de tipos, de trajes e de profissões exóticas e, portanto, pitorescas. E "pitorescas" porque elas lhe dão a certeza – a ele o fotógrafo ou a ele, o observador branco, de classe social privilegiada – da sua diferença e da sua superioridade em relação ao que percebe à sua frente: o escravo que posa, quem sabe, por uns trocados (se é que tiveram trocados) ou por sua imagem registrada no papel.

A distância entre o retratado e o retratista, entre o retratado e o observador, é o que permitirá a esse tipo de imagem – que, em sua gênese servia para o artista (e não se pode esquecer desta característica) como instrumento de análise objetiva do real –, sobretudo quando é transferida para a gravura ou produzida via fotografia, servir também de instrumento para o cientista do século XIX que observa o seu "objeto" como algo absolutamente alheio a si mesmo.

*

O que compelia Marc Ferrez a produzir as fotografias aqui referidas era o seu desejo de enquadrar sua atividade profissional num possível conceito de boa fotografia. Conceito este que extrapolava a manipulação hábil dos instrumentos do fotógrafo, sua curiosidade profissional em relação às novas invenções do campo, ou o cuidado com a perfeição técnica daquilo que produzia – questões, mais uma vez, muito enfatizadas por seus maiores estudiosos.

O que parece significar uma "boa fotografia" no Brasil do século XIX e início do século seguinte – e não apenas aqui, diga-se de passagem –, era, na maioria dos casos, aproximar-se dos cânones da pintura. E o esforço de Ferrez foi compensado: seu reconhecimento em vida, e o processo de mitificação, pelo qual vem passando sua figura depois de morto, demonstram isto.

No entanto, não parece que estejam nas fotografias de Marc Ferrez até aqui mencionadas o interesse mais forte de sua obra. Ao seu interesse artístico, quero me referir, entendendo a expressão "interesse artístico" como o resultado de uma conjunção estreita entre perícia técnica, conhecimento do meio e um olhar criativo, e "distraído" das convenções predeterminadas.

A definição estabelecida no parágrafo acima traz pelo menos duas questões: a primeira, que fica apenas registrada, diz respeito à permanência, em meu juízo, de uma herança modernista, uma vez que por trás de "um olhar criativo e 'distraído' das convenções predeterminadas", vive ainda a crença na possibilidade do novo, do original.

A segunda refere-se quase que a uma espécie de impossibilidade, tendo em vista a própria biografia profissional de Ferrez. Como pensar num "olhar criativo e 'distraído' das convenções predeterminadas" norteando um fotógrafo sempre tão cômico da tradição pictórica como ele foi?

No entanto, creio que, em pelo menos duas de suas fotografias, Ferrez como que se esqueceu da tradição na qual queria se inserir para produzir fo-

tografias que, decididamente, parecem se esquecer de desejarem ser pinturas para serem apenas fotografias.

A primeira delas é *Estátua do general Osório: Inauguração do monumento, na Praça Quinze de Novembro*, captada no dia 12 de novembro de 1894.



Fig. 01 Marc Ferrez. *Estátua do General Osório*. Inauguração do monumento na Praça 15 de Novembro. Rio de Janeiro/ RJ, 1894. Coleção Gilberto Ferrez/ Acervo Instituto Moreira Salles.

Nessa foto, embora seja possível distinguir a rígida centralização do seu foco principal (a escultura monumental do general), além do primeiro plano escuro e o casário ao fundo. No entanto, a escultura está envolta por uma névoa (muito provavelmente efeito dos fogos lançados em comemoração ao evento) que, só passível de ser apreendida pela fotografia (nunca pela pintura ou pela gravura), confere à cena de caráter documental, um clima incorpóreo, uma atmosfera de sonho que desmente, na materialidade da imagem, o estatuto de documento que ela pretende possuir.

O interessante é que Marc Ferrez não a destruiu e, portanto, deu-se por satisfeito com o resultado alcançado, significando, por um lado que, a seus olhos, ela, de fato, documentava o ocorrido e, por outro, que aquele caráter onírico da imagem não o alcançou. Daí a sua “distração” criativa, desmentindo não apenas a precessão da pintura em seu vocabulário formal, mas, igualmente, a crença na objetividade “inata” da fotografia.

A outra foto de Ferrez que, a meu ver, nos faz assisti-lo esquecido dos cânones da pintura, é Inauguração de túnel com a presença do imperador e comitiva (1882).



Fig.02 Marc Ferrez. *Inauguração de túnel com a presença do imperador e comitiva*. Estrada de ferro Rio-Minas, 1882. Coleção Gilberto Ferrez. Acervo Instituto Moreira Salles.

Nessa imagem conjuga-se, por um lado, as novas atribuições de um imperador que, desejando ser reconhecido como um homem “como todos”, veste-se como um burguês abastado, como um homem “comum” e, ao prestigiar certos eventos que podem indicar os avanços rumo à modernização do país, não se faz de rogado, e deixa-se misturar-se, ele e sua esposa, à comitiva, rompendo hierarquias, mostrando-se, mais uma vez, um homem “comum”.

Não é necessário afirmar que esse despojamento aparente do Imperador D. Pedro II faz parte da construção de uma imagem supostamente mais adequada de um monarca “moderno” como ele que, ao romper com as convenções do cerimonial mais tradicional, apenas reafirma a sua superioridade como imperador, como guia da nação.

No entanto, será no encontro entre essa estratégia de D. Pedro II e a premência do fotógrafo em documentar tão exemplar demonstração de imperial bonomia (afinal, Ferrez devia ser pago para isso), a imagem resultante atropela o imperador e o fotógrafo: no afã de documentar a augusta presença na media das precárias condições do lugar, Ferrez fotografa o casal imperial na medida do possível respeitando as convenções. Porém, apesar de no primeiríssimo plano, à esquerda, alguns senhores “apresentarem” a cena principal e do Imperador e a Imperatriz ocuparem a área central da composição (a área central, mas não o centro da composição, o que não deve ter sido possível, de novo, devido às precárias condições do lugar), o fotógrafo inclui num plano que está acima dos soberanos, uma multidão meio indistinta...

Qual a leitura possível dessa foto? Ali estão respeitadas as convenções da pintura histórica, em que os soberanos retratados, além de se postarem no centro do quadro estavam sempre acima, ou pelo menos à distância dos demais retratados? Não: na fotografia em questão, a “simplicidade” que D. Pedro II buscava aparentar, despe-se das aspás e ele é visto como a República – que ocorreria alguns anos depois de tirada essa foto – o definiria: um homem como outro qualquer.

Essa imagem só poderia ter sido gerada pela fotografia. Não apenas por ser um “quase” instantâneo (note-se que muitas das pessoas posam enquanto outras ainda parecem se preparar para a pose), mas, sobretudo, por ter sido concebida mais ao sabor dos acontecimentos, da circunstância, do que a partir de um estudo mais cauteloso das tradições da representação de figuras ilustres.

*

Não restam dúvidas de que Marc Ferrez produziu outras imagens em que é possível perceber o mesmo “olhar criativo, mas ‘distráido’” tão visível nessas duas fotos. Propositadamente apresentei as fotos invertidas cronologicamente. A primeira festeja um líder da República, a segunda, o grande líder do Império.

Marc Ferrez foi sim um excelente mas complexo profissional.

Impasses fotográficos na obra de Waltercio Caldas

João Paulo Leite Guadanucci¹

Resumo

A obra de Waltercio Caldas flertou em diversos momentos com a imagem fotográfica. Em alguns momentos, essa aproximação foi explícita; é o caso do *Manual da ciência popular* e *O livro Velázquez*. Podemos dizer que os impasses desencadeados pela fotografia no campo da arte estão presentes em parcela significativa de seus trabalhos. Esses impasses não se manifestaram sempre do mesmo modo, e é possível apontar o *Manual da ciência popular* como uma espécie de divisor de águas em sua carreira: a partir desse, a fotografia assume, em sua trajetória artística, significações diversas daquelas encarnadas anteriormente. O presente texto pretende investigar a dinâmica que se estabeleceu entre a obra de Waltercio Caldas e a fotografia, acompanhando de perto as inflexões dessa relação.

Palavras-chave

Waltercio Caldas; Arte brasileira contemporânea; Arte e fotografia; *Manual da ciência popular*; *O livro Velázquez*.

O trabalho de Waltercio Caldas intitulado *Como funciona a máquina fotográfica?*, de 1977, pode nos ajudar a desenvolver algumas reflexões acerca do conjunto da obra do artista. Utilizando a dica explícita que o título desse trabalho nos sugere, a idéia é buscar as relações entre a obra de Waltercio Caldas e a fotografia, evitando entretanto sugerir uma linha de pensamento que compartimentalize a obra em linguagens artísticas distintas ou, pior, em suportes diversos; pelo contrário, se a hipótese perscrutada neste texto for bem sucedida, será possível expandir esta busca para além dos trabalhos do artista que podem ser denominados “fotografias”.

A ressalva que acaba de ser feita, segundo a qual não seria produtivo pensarmos na obra fotográfica de Waltercio Caldas como um subconjunto relativamente autônomo dentro do fluxo de seus trabalhos, revela acima de tudo uma concordância metodológica com diversos autores que, ao se aproximarem dessa obra, ressaltaram o risco de se perder de vista o todo em benefício da análise de certos aspectos expressivos ou materiais. Assim, Sônia Salzstein, em texto de 2002 sobre os livros de Waltercio Caldas, deixa clara sua posição:

Uma “forma-livro” tem envolvido o trabalho de Waltercio Caldas de diversas maneiras, desde o princípio da carreira do artista, no final da década de 60. (...) Mas (...) seria inútil tentar agrupá-los sob uma possível “categoria” livro, como se esta definisse um ramo paralelo da atividade do artista, como se constituísse motivações poéticas e linguagem que pudessem ser diversas das do “restante” do trabalho.²

¹ Mestre em História da Arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

² SALZSTEIN, Sônia. “Livros, superfícies rolantes”. In: *Livros*. Porto Alegre: Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 2002, p. 17. (Catálogo da exposição).

3 A autora afirma que, em relação aos livros de Waltercio, "às vezes é mais fácil estabelecer seu parentesco com outros trabalhos, não-livros, do que entre eles mesmos. *Próximos*, por exemplo, é uma das esculturas de Waltercio que mais se aproxima de uma forma livro". Idem, *ibidem*

Analogamente ao que ocorre com os livros, que segundo a análise de Salzstein não apenas relutariam em se apresentar como um conjunto unívoco e separado, mas principalmente espelhariam motivações que podem localizadas em trabalhos "não-livros"³ do artista, devemos pensar a fotografia como uma inquietação que perpassa boa parte da obra do artista, e não como uma categoria a parte em sua trajetória artística.

Um modo de analisar a existência de problemas fotográficos na obra de Waltercio Caldas é percorrer um itinerário que comece em trabalhos e que deixe clara esta característica, para num segundo momento sugerir relações que atinjam outras obras, sejam elas esculturas, desenhos, objetos, instalações etc.

Assim, retornemos a *Como funciona a máquina fotográfica?*



Como funciona a máquina fotográfica? 1977, Fotografia - 40 x 30cm

O trabalho consiste em uma imagem fotográfica na qual vemos uma mão inclinando uma jarra de vidro na direção de um copo de vidro com água. Dentro da jarra, há um outro copo de vidro, muito semelhante ao primeiro (talvez estejamos confusos, e o copo dentro da jarra seja, num sentido platônico, efetivamente o "primeiro copo") e com a mesma quantidade de água, em posição vertical, a despeito da inclinação da jarra. Todos os elementos dessa imagem, com exceção da mão que segura a jarra, são absolutamente transparentes, e o fundo preto reforça o caráter cristalino do vidro e da água.

Ao espectador resta a incredulidade quanto à viabilidade da cena: o copo está mesmo posicionado dentro da jarra, colocado com uma tal perícia que

teria impedido que o seu conteúdo escorresse? Ou estaríamos assistindo a um truque banal, obtido através de um processo de dupla exposição fotográfica, provavelmente no ato da ampliação do negativo para o papel? Há um aspecto, discreto à primeira vista, que reforça a impressão de que o copo dentro da jarra corresponderia a um malabarismo físico e não fotográfico: muito embora pareça fisicamente idêntico ao copo que está à frente da jarra, ambos não são imagneticamente idênticos. Ambos aparecem sob perspectivas diferentes, o que pode ser notado pelas distintas formas assumidas pela superfície da água em cada copo e pela parte superior destes. Assim, vemos os dois copos como se de fato o copo interno à jarra estivesse acima do copo externo, o que confere inusitado verismo à cena. Além disso, a boca da jarra é suficientemente larga para permitir a entrada do copo e sua correta colocação. De qualquer modo, essas observações não inviabilizariam a hipótese da manipulação fotográfica, facilitada inclusive pela característica transparente dos materiais envolvidos.

Se procurarmos recorrer ao título do trabalho para solucionar o impasse, não estaremos num terreno mais seguro: a pergunta "como funciona a máquina fotográfica?" parece se adaptar bem a qualquer uma das duas hipóteses: no caso de existir de fato um copo no interior da jarra, a situação apresentada transformar-se-ia numa metáfora da técnica fotográfica e de sua infinita capacidade de reprodução a partir de uma matriz inicial; no caso de uma montagem fotográfica, teríamos não uma metáfora mas uma metalinguagem, relacionando a pergunta que constitui o título do trabalho e o processo através do qual ele foi constituído.

Além do mais, ao confiarmos demais nas pistas que o título nos dá, poderemos entrar num beco sem saída. O próprio Waltercio advertiu, em uma das páginas de seu *Manual da ciência popular*, através do seguinte texto, impresso ao lado de uma reprodução do trabalho *Convite ao raciocínio*: "Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê"⁴. Muito embora esta legenda não diga respeito ao trabalho analisado, ela explicita o temperamento mordaz de Waltercio e pode ser estendida a toda uma série de trabalhos nos quais os títulos simulam a proposição de um enigma cuja solução se mostraria redentora — metáfora enfim de um dos comportamentos dominantes de grande parte do público de arte contemporânea, aflita com a ambigüidade intrínseca às obras e ávida por um desfecho inteligível para a experiência artística, geralmente incômoda, inquietante. Waltercio lida com essa expectativa de maneira perversa, insinua um discurso a ser decifrado, oferece elementos que condicionam essa recepção, mas revela enfim a insuficiência desse modelo.

Voltemos ao trabalho analisado e não cedamos à tentação da escolha, pois *Como funciona a máquina fotográfica?* alimenta-se exatamente da condição paradoxal. O mais seguro é considerar a oscilação de significado como a maior produtora de significado: ao mostrar uma situação que não nos conduz obrigatoriamente a



Manual da ciência popular. 1982. Edição Funarte

4 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981, p. 26.

uma das duas soluções – afinal, há dicas e sugestões que corroboram ora uma, ora outra – Waltercio Caldas nos apresenta um impasse. E o impasse é a área de intersecção entre a obra do artista e a natureza da fotografia.

É da natureza da imagem fotográfica uma relação ambígua com o seu referente. A despeito da relação causal/indicial e da semelhança formal que há entre fotografia e fotografado, além de sua vocação supostamente documental, sabemos que há uma série de recortes, interferências, variações de pontos de vista e manipulações que podem interferir nesse processo, criando situações visuais novas. É portanto o funcionamento do processo desencadeado pela máquina fotográfica que permite a construção de um discurso visual que conjugue verossimilhança imagética e irreabilidade lógica, impedindo-nos de garantir a realidade factual de qualquer imagem fotográfica⁵.

Assim funciona a máquina fotográfica: disponibilizando um acervo de imagens para livre manipulação, que abrange todas as áreas do conhecimento, podendo se referir a qualquer conteúdo, com vantagem tecnológica sobre outras técnicas de criação e reprodução de imagens. Sabemos que essa informação adquire especial relevância no contexto da arte, uma vez que o surgimento da fotografia desencadeou transformações importantes nesse terreno a partir da segunda metade do século XIX, com implicações profundas na própria crise constitutiva da arte moderna. Essa crise relaciona-se a duas perdas notórias: de um lado, há a perda do monopólio do artista em relação à produção de imagens, atividade que passa a estar disponível a uma grande massa dileitante; de outro, ocorre o que Walter Benjamin denominou a perda da aura da obra de arte, relacionada à sua reprodutibilidade técnica, que retira o seu “aqui e agora”⁶ e que afasta a obra de seu sentido ritualizado⁷.

A arte moderna lidou de diversas formas com as perdas relacionadas ao advento da fotografia, procurando assimilá-las de um modo propositivo. Tanto o fim do monopólio do artista como a perda da aura da obra de arte pareciam trazer possibilidades revolucionárias inéditas para a prática artística, prometendo inclusive uma reaproximação radical do artista com o mundo. Mas, principalmente após a Segunda Grande Guerra, por motivos que não convém discutir nesse texto, a crença na presença positiva do artista moderno em seu contexto político-social esmaeceu.

Waltercio Caldas pertence a uma geração de artistas brasileiros cujo trabalho adquiriu maturidade durante a década de 1970, e para a qual a expectativa de inserção direta na realidade, típica da arte moderna, se dissipara. Para essa geração, haveria uma situação dada na qual deveria agir o artista; tratar-se-ia de um novo panorama que vetaria qualquer tentativa de ação imediata e recomendaria a compreensão de um contexto inelutavelmente mediado – mediado por imagens fotográficas, por signos da cultura de massa e por um mercado de arte cuja principal função é a “recuperação”⁸ dos trabalhos para ulterior circulação, destituindo-os de seu possível potencial crítico. Enfim, para essa geração, a imagem fotográfica do trabalho, sua circulação incontável e independente de presença física, é um aspecto determinante da nova condição da arte e do artista. É através desse prisma que devemos olhar o interesse de Waltercio Caldas pela fotografia.

Se há uma relação necessária entre arte contemporânea e a circulação incessante de imagens a partir da segunda metade do século XX, podemos inferir

5 “Não somos obrigados a acreditar inteiramente no que vemos, não é verdade? Há uma dúvida que pertence à clareza”. Idem, p. 18.

6 “Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente; o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. (...) O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraiza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo *aquela* objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo”. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994, p.167.

7 “(...) com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual”. Idem, p. 171.

8 Este é o termo frequentemente utilizado nos textos e publicações nos quais Waltercio Caldas esteve envolvido, como: *Malasartes*. Rio de Janeiro, 1975-6. Trimestral; *A parte do fogo*. Rio de Janeiro, n.º 1, mar. 1980; BRITO, Ronaldo; CALDAS, Waltercio; RESENDE, José; ZILIO, Carlos. “O boom, o pós-boom e o dis-boom.” In: BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

que a pergunta "Como funciona a máquina fotográfica?" refira-se diretamente à condição do trabalho de arte num contexto caracterizado pela:

(...) cultura paraartística que cresce em torno dele, que está apta a substituí-lo, a tornar-se mais real do que ele. Cultura paraartística de imagens: tudo aquilo que preenche os espaços deixados em branco pelos trabalhos, neles mesmos ou entre eles e os outros trabalhos.⁹

Nessa situação, o funcionamento da máquina fotográfica diz respeito ao funcionamento da arte contemporânea: são variáveis de uma mesma equação e devem ser pensadas uma em relação à outra. Essa consciência já estava prevista em Walter Benjamin, para quem a questão não era "saber se a fotografia era ou não uma arte", mas "se a invenção da fotografia não havia alterado a própria natureza da arte"¹⁰. Neste momento, mais importante do que propor uma solução provisória ao falso enigma sugerido pelo trabalho – de toda maneira uma empreitada inútil –, cumpre atentar para um traço marcante da obra de Waltercio Caldas: seu interesse por funcionamentos, mecanismos, modos de operação, principalmente quando esses mecanismos dizem respeito à arte. É, sem dúvida, o caso da fotografia.

*

Como funciona a máquina fotográfica?, trabalho de 1977, reaparece em 1982 num contexto específico. Ele faz parte do *Manual da ciência popular*¹¹, publicação que tem importância central na trajetória de Waltercio Caldas. O *Manual* é constituído por 21 páginas duplas, numeradas de 1 a 21 e estruturadas dentro de uma lógica comum, que permite alguma flexibilidade mas não admite rupturas. Pela homogeneidade do modo de apresentação, pela aparência taxonômica do conjunto e pela sucessão regular que normatiza o surgimento de cada página, temos a impressão de estar consultando 21 verbetes de uma excêntrica enciclopédia. Esses verbetes, no entanto, não dizem respeito à classificação ou investigação de qualquer série de eventos que pudesse ter correspondente no mundo real: praticamente todos os 21 verbetes presentes no *Manual* aludem a obras de Waltercio Caldas pré-existent. Ao constarem do *Manual*, essas obras transformaram-se em "trabalhos-verbetes", funcionando quase como imagens de um dicionário ilustrado – dessa forma e a partir de então, tornaram-se exemplares. Para que isso acontecesse, o artista selecionou, dentre um amplo conjunto de obras realizadas na década de 1970, alguns trabalhos para constituírem o *Manual*, obedecendo a certos critérios. Esses critérios, embora ambíguos e às vezes contraditórios, podem ser investigados. Um destes trabalhos, o verbete número 17, é exatamente *Como funciona a máquina fotográfica?*

Quais critérios nortearam a seleção operada por Waltercio Caldas? De saída, é importante apontar que, embora o *Manual da ciência popular* tenha sido publicado como parte de uma coleção de livros lançados a partir de 1981 com o nome de "Arte Brasileira Contemporânea" – com a intenção expressa de "documentar a obra de alguns dos artistas que participaram ativamente desse período [pós-Exposição Neoconcreta]"¹² –, não é possível acreditar que exista um critério documental embasando as escolhas do artista. Se, por um lado,

9 SALZSTEIN, Sônia. "Um véu". In: *XLVII Bienal de Veneza – Jac Leirner, Waltercio Caldas*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

10 BENJAMIN, Walter. Op. cit., p. 176.

11 CALDAS, Waltercio. Op. cit.

12 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, p. 2. Esse trecho faz parte do texto de apresentação da Coleção Arte Brasileira Contemporânea, presente em todas os livros da Coleção.

13 CALDAS, Waltercio. *Aparelhos*. Texto de Ronaldo Brito. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979.

houve uma espécie de "índice de representatividade" orientando as imagens que estiveram presentes em *Aparelhos*¹³ (livro publicado em 1979 como produto da estreita colaboração entre Waltercio Caldas e o crítico Ronaldo Brito), o mesmo não pode ser afirmado acerca do *Manual*. Contrastando por um lado com *Aparelhos* e por outro com as edições que compuseram a coleção "Arte Brasileira Contemporânea" (dentre as quais podemos citar as publicações sobre Lygia Clark e Cildo Meireles), o *Manual* mais parodia do que obedece a expectativa de uma seleção documental de trabalhos que teriam marcado a carreira do artista.

Em entrevista recente, o próprio artista aborda aquilo que parece evidente no contato com a publicação:

Eu tive o privilégio de fazer o livro *Aparelhos* quando tinha 12 anos de carreira. Neste livro pude exercer uma escolha, pude me permitir ver a minha obra como um todo e definir os trabalhos que estariam na edição, a sequência das imagens e a capa. (...) Este livro é visto como uma retrospectiva, contendo a quase totalidade dos meus trabalhos até o ano de 1978. Na realidade *Aparelhos* traz cerca de um terço dos trabalhos feitos até aquele ano. (...) Um tempo depois, em 1981 projetei o *Manual da ciência popular* que viria a ser editado pela Funarte, livro que, de certa maneira, me libertou um pouco da "seriedade" de *Aparelhos*.¹⁴

14 Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

Inicialmente, podemos fazer a seguinte afirmação a respeito do *Manual da ciência popular*: os trabalhos realizados pelo autor na década de 1970 que reaparecem no *Manual* o fazem sob uma nova condição. Não são reproduções fotográficas de obras, mas novas aparições dessas obras ou, sendo mais rigoroso, novos trabalhos. Isto se deve ao contexto que cerca estas re-aparições: diagramação das páginas, números, títulos e legendas, transformando cada imagem em item de um catálogo e as diferenciando do tratamento comumente utilizado para reproduções fotográficas em livros de arte.

Desse modo, um trabalho como *Convite ao raciocínio*, datado de 1978 e constituído por um casco de jabuti atravessado por um cano escuro de ferro não funciona do mesmo modo que o "trabalho-verbete" número 11 *Convite ao raciocínio* presente no *Manual da ciência popular*. Aqui, ele é constituído por uma página dupla, diagramada dentro de um determinado padrão, na qual temos impressos à esquerda, em tipografia Arial, o número 11, o título "Convite ao raciocínio" e a seguinte legenda: "Não se deixe enganar pela sugestão do título. Observe com atenção esta imagem e compreenda por quê."¹⁵ À direita, há apenas uma fotografia de um casco de jabuti atravessado por um cano escuro de ferro, apoiado sobre um fundo infinito sobre o qual projeta sua sombra.

Em boa parte das páginas do *Manual*, o contexto gráfico/editorial parece oferecer uma condição extremamente propícia para a existência de determinada obra, quando não uma de suas únicas condições possíveis. Como podemos imaginar, por exemplo, o *Dado no gelo* para além de sua existência fotográfica? E assim, como não reconhecer que esse trabalho se conforma muito bem à sua nova condição de "trabalho-verbete", ainda mais acompanhado da instigante legenda: "Inútil observar por mais tempo, esta imagem será sempre a do exato instante em que foi vista pela primeira vez"?

15 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, p. 26.

O trabalho *Como funciona a máquina fotográfica?* é um dos casos emblemáticos que não apenas encontra um ambiente adequado no espaço gráfico do *Manual*, como tem o poder de se referir, metalingüisticamente, à publicação como um todo e à idéia de publicação de arte em geral. De algum modo, todas as páginas do *Manual* retomam a indagação “como funciona a máquina fotográfica?” e deixam claro o quanto esta pergunta relaciona-se à condição da arte ao longo do século XX. Não é difícil perceber que o funcionamento da máquina fotográfica abarca não apenas o aspecto mecânico-óptico mas sobretudo suas dimensões sociais, culturais e artísticas ou, em outras palavras, os usos da fotografia. A transformação patrocinada por Waltercio Caldas – convertendo trabalhos em “trabalhos-verbete” através da reprodução fotográfica, de sua edição, impressão e publicação rigorosamente controladas pelo artista – é, de certo, um comentário sobre esta condição.

Frete à possibilidade de produzir uma publicação que se referisse retrospectivamente à sua produção (era este o objetivo expresso da Coleção “Arte Brasileira Contemporânea”), Waltercio optou por evidenciar certas características desse processo: o que estaria por trás da substituição de trabalhos de arte por seus duplos fotográficos/verbais, substituição essa que caracteriza publicações relacionadas à arte e que marca a relação dessa com o público? Quais trabalhos realizados pelo artista resistiriam bem a essa espécie de tradução? Quais se beneficiariam dela? O que ocorre aqui é, por um lado, a exacerbação dos paradoxos que marcam esse processo, e por outro, a transformação do *Manual* no principal assunto do *Manual* – a capa em duplicata parece um clara indicação neste sentido.

O “Prefácio” – texto irônico que abre a o *Manual*, de autoria do próprio Waltercio Caldas, – traz manifesta a preocupação do artista com a idéia de publicação de arte: “Estamos diante da reprodução impressa, este hábito contemporâneo. Superfície onde se passa boa parte da arte da nossa época”. Após este reconhecimento de território, que postula a aproximação entre a circulação da arte contemporânea e a reprodução fotográfica, Waltercio deixa claro que o seu objetivo com o *Manual* é, de certo modo, sabotar essa situação:

Preservemos o humor continuando, portanto, com esta estranha atividade [a arte]. Pois foi com os olhos voltados para tal objetivo que adotamos a prática da desorientação didática, operação do tipo ‘inesperada’ que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte, sobre o qual se instalam as coisas inadequadas, os objetos comuns.¹⁶

16 CALDAS, Waltercio. “Prefácio”. Idem, p. 5.

Boa parte dos trabalhos selecionados por Waltercio Caldas para o *Manual da ciência popular* mantém o tom presente no “Prefácio”, comentando de maneira mais ou menos explícita a reprodução fotográfica, sua centralidade nas publicações de arte e o papel desses elementos no meio de arte contemporânea. São trabalhos que deixam transparecer em algum grau os impasses fotográficos que marcam de modo central *Como funciona a máquina fotográfica?*

A hipótese do presente texto é a seguinte: um dos critérios mais importantes que nortearam a seleção operada por Waltercio no *Manual* é a capacidade que os trabalhos teriam – em si mesmos ou em sua relação com o título e a

legenda – de dar destaque a esses impasses fotográficos, flexionando-os em sua máxima potência expressiva e beneficiando-se deles.

*

17 Idem, p. 6.

O primeiro “trabalho-verbete” do *Manual da ciência popular* tem o significativo título de “A imagem é cega”. A legenda explica sem rodeios o procedimento demonstrado na fotografia, como se estivéssemos lendo de fato um manual: “Aplicação de mertiolato incolor, com a ajuda de uma seringa hipodérmica, no interior de uma bola de pingue-pongue”¹⁷.

A aparência científica do experimento é enfatizada pela utilização de elementos de uso específico das ciências médicas, como o mertiolate e a seringa hipodérmica. A partir daí, há uma série de jogos de linguagens que explicitam a extravagante manobra. A pequena fotografia que mostra a caixa de mertiolate permite ler, entre diversas informações médicas e publicitárias, o aviso em letras maiúsculas: “UNICAMENTE PARA USO EXTERNO”. Entretanto, a legenda nos instrui a aplicar o mertiolate no interior da bolinha – com a ajuda de uma seringa adjetivada como hipodérmica, o que constitui mais um paradoxo: o que haveria por debaixo da “pele” da bolinha, senão um vazio? Soma-se a tudo isso o fato do mertiolate ser incolor, o que pouco importa na medida em que ele ficará oculto no final do processo – ou, pelo contrário, talvez seja isto o que importa, a soma de duas negatividades, o mertiolate incolor e oculto. A cegueira ao quadrado.

Assim retornamos ao título do verbete: “A imagem é cega”. Percebamos bem que ele não nos diz que a imagem está velada, ou que o sujeito está cego, mas confere à imagem atributos de sujeito. Subitamente, a cegueira contamina a bolinha de pingue-pongue, que se torna um olho cego, que nos não-olha – o pequeno orifício que permitiu a injeção de mertiolate é agora uma pupila defeituosa, talvez inutilizada pela ação da substância farmacêutica. Outra hipótese é pensar neste furo como uma citação da minúscula abertura de uma câmera *pin-hole*, aparelho de construção simples que permite, com algumas restrições técnicas, a captação de imagens fotográficas. O que é digno de nota é que este “trabalho-verbete”, como aliás todos os outros, insinua relações com outros verbetes do *Manual*, constituindo uma cerrada rede de remissões que dá uma grande unidade à publicação. O “olho-pinhole-cego” parece ser um aviso que, logo no primeiro verbete, previne sobre o conteúdo que está por vir: suas imagens fotográficas e seu ambíguo compromisso com um referente.

A cegueira retorna de modo explícito no penúltimo verbete, “Três respostas para cegos”, mas perpassa de modo sutil, por exemplo, “Papel-carbono entre espelhos”, o “trabalho-verbete” número 6. Aqui, dois espelhos são colocados um sobre o outro, com suas faces reflexivas para dentro, tendo entre si uma folha de papel-carbono. Um jogo redundante de reflexos está em permanente atividade, e esses reflexos são como que duplicados pela ação do papel-carbono. Há decerto uma sobreposição de dois procedimentos de reprodução, um óptico e outro mecânico. No entanto, esta atividade incessante exclui por completo o espectador, que nada assiste a não ser o avesso do espetáculo. Para ele, a imagem é cega e autônoma.

Se há uma citação ao pin-hole em “A imagem é cega”, ela se desdobra no “trabalho-verbete” número 19, “Tubo de ferro/copo de leite”. O tubo em questão parece sugerir uma rudimentar câmera fotográfica, com sua cor preta, sua profundidade e, principalmente, seu orifício em uma das extremidades. Como uma câmera transparente¹⁸, no entanto (e aqui poderíamos nos lembrar da transparência da jarra em *Como funciona a máquina fotográfica?*), podemos enxergar o interior deste dispositivo através do fundo aberto, próximo ao qual repousa um inusitado copo com leite, ocupando o local no qual estaria o material fotossensível numa câmera. O contraste entre o preto e o branco, o papel da luz nesta simples composição e o caminho que ela percorre, formando uma espécie de cone – citações discretas da fotografia.

Se alguns “trabalhos-verbete” fazem referências mais ou menos claras à fotografia, outros evidenciam a conexão direta existente entre a imagem fotográfica e o sistema da arte e da cultura ao longo do século XX. “Matisse (o talco)” é o “trabalho-verbete” de número 21, aquele que fecha o *Manual*. A fotografia mostra uma quantidade considerável de talco pulverizado sobre um livro aberto com reproduções da obra do pintor Henri Matisse. Ela dispara uma sequência de processos de duplicação, apoiados na idéia da reprodução fotográfica e seu papel na redefinição das características da produção e circulação de arte no século XX: há uma paridade entre o livro de Matisse e o livro que o leitor está lendo no momento (o *Manual da ciência popular*), ambos estruturados a partir de páginas duplas; entre a imagem do livro aberto e a imagem da capa do *Manual*, que mostra o *Manual* fechado; entre o livro de reproduções de pinturas de Matisse e a noção de publicação de arte citada no prefácio, em cujo espaço Waltercio Caldas anunciara pretender construir um “abismo funcional”. Não é por acaso que esse “trabalho-verbete” conclui o livro. Logo vemos, entretanto, que não há conclusão, uma vez que a legenda propõe um movimento circulatório: “Talco pulverizado sobre livro ilustrado de H. Matisse (ver figura 1)”¹⁹.

O movimento circulatório – que ata as pontas do *Manual* e conecta o último verbete ao primeiro – mimetiza a veia especular da imagem fotográfica, e pode ser encontrado em inúmeros trabalhos de Waltercio Caldas, como por exemplo em *A experiência Mondrian*, também presente no *Manual*. O ciclo temporal que rege a obra em questão, alternando o aparecimento luminoso da palavra MONDRIAN com longos períodos de “silêncio visual”, é traduzido nas páginas do *Manual* em uma tira de fotogramas semelhantes a uma película de cinema. E subitamente, mais uma remissão nos conduz a outro verbete, o número 5, “Cinema”. Remissões, movimentos incessantes que dão constante dinâmica ao *Manual*.

Para além da análise de cada verbete da publicação e dos modos através dos quais eles se esclarecem e se contradizem mutuamente, há características que marcam o *Manual* como um todo, e que nos conduzem a Walter Benjamin e seu interesse pela fotografia. A relação entre texto e fotografia, central no *Manual*, nos remete à opinião de Benjamin segundo a qual as imagens fotográficas deveriam estar sempre acompanhadas por legendas, de modo a impor uma determinada interpretação (revolucionária, de preferência) à polissemia da foto. Waltercio torce essa expectativa esclarecedora da legenda, na medida em que seus textos curtos, assim como os títulos, ora são

18 “Enquanto uma pintura ou uma descrição em prosa jamais podem ser outra coisa que não uma interpretação estritamente seletiva, pode-se tratar uma foto como uma transparência estritamente seletiva. Porém, apesar da presunção de veracidade que confere autoridade, interesse e sedução a todas as fotos, a obra que os fotógrafos produzem não constitui uma exceção genérica ao comércio nebuloso entre arte e verdade”. SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.16.

19 CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*, p. 46.

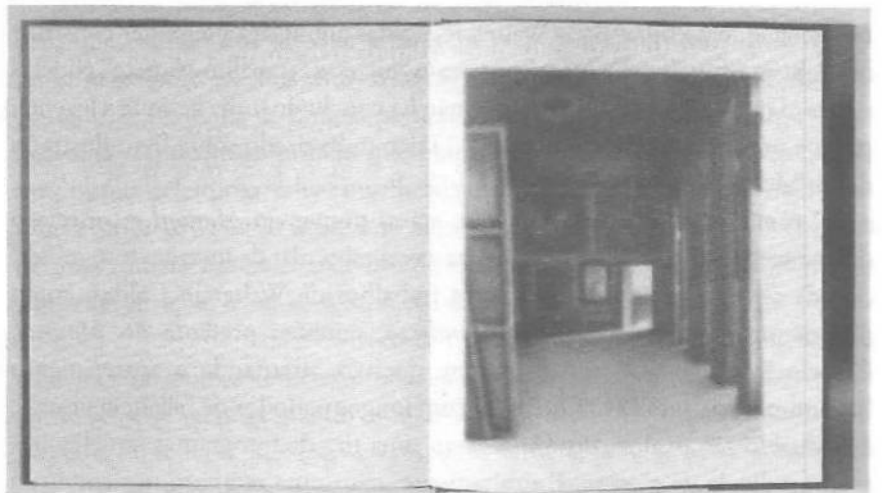
francamente redundantes, ora complicam ainda mais as coisas, multiplicando as leituras que a fotografia sugeriu.

Susan Sontag, em seu texto *Sobre fotografia*, após estabelecer uma identidade entre a fotografia e a citação, traz Benjamin à tona:

O gosto por citações (...) é um gosto surrealista. Assim, Walter Benjamin – cuja sensibilidade surrealista é a mais profunda de que se tem registro – era um apaixonado colecionador de citações. (...) Benjamin tinha a convicção de que a própria realidade solicitava – e justificava – os ofícios outrora negligentes e inevitavelmente destrutivos do colecionador. Num mundo que está bem adiantado em seu caminho para tornar-se um vasto garimpo a céu aberto, o colecionador se transforma em alguém engajado num consciencioso trabalho de salvamento.²⁰

20 SONTAG, Susan. Op. cit., p. 90-91.

O *Manual da ciência popular* é uma saborosa coleção de sugestões de “faça-você-mesmo” que simulam aproximar o leitor de procedimentos que transformariam objetos banais em arte (ou pessoas “comuns” em artistas). Fotografias, legendas e citações entre aspas habitam este pequeno universo regido por Waltercio. É significativo lembrar que, seis anos antes, Waltercio Caldas faria um trabalho intitulado *O Colecionador*, uma imagem constituída por 12 palavras “fim” rigorosamente organizadas sobre um fundo preto (qual um neutro álbum de fotografias), cada qual desenhada segundo uma variação do tema do *design* de gosto duvidoso, sempre sob um léxico formal comum.



O livro Velázquez. 1996. Editora Anônima

*

21 CALDAS, Waltercio. *O livro Velázquez*. São Paulo: Editora Anônima, 1996.

22 CALDAS, Waltercio. “Prefácio”. In *Manual da ciência popular*, p. 5.

Parte do interesse que a obra de Waltercio Caldas desperta reside na possibilidade de traçarmos relações entre trabalhos realizados em períodos distantes entre si, o que deixa evidente a permanência de certas preocupações. Sendo assim, passemos ao *livro Velázquez*²¹, realizado em 1996 que parece atualizar de uma maneira específica “a prática da desorientação didática, operação do tipo ‘inesperada’ que torna possível a construção de um abismo funcional no espaço da publicação de arte”²², conforme o artista escrevera no “Prefácio” do *Manual da ciência popular*. O *livro Velázquez* pode ser

facilmente descrito: um livro que contém reproduções fotográficas das pinturas do artista espanhol, que sofreram uma série de manipulações digitais a fim de retirar os personagens humanos e desfocar o ambiente, restando apenas objetos, animais, arquitetura e natureza; textos supostamente relativos às pinturas aparecem também fora de foco, bem como todos os apêndices editoriais (título, créditos, notas, data etc). Se a descrição é simples, avaliar o alcance de suas silenciosas observações acerca da arte e do sistema que a constitui e normatiza parece tarefa bem mais espinhosa – e por isso mesmo, estimulante. Talvez por isso *O livro Velázquez* seja um dos trabalhos acerca dos quais Waltercio Caldas mais tem sido questionado, e sobre o qual o artista tem mostrado especial prazer em falar.

Segundo Waltercio, *O livro Velázquez* comentaria a noção de foco na obra de Velázquez, ou seja, o fato das pinturas exigirem dos olhos e do corpo do espectador um comportamento ativo, um ajuste fino, um questionamento enfim da idéia de ponto de vista privilegiado. Ao mesmo tempo, *O livro Velázquez* citaria o interesse do pintor pelo objeto “livro”, que não só apareceria com inusitada frequência em sua obra, como jogaria com a idéia de foco no interior mesmo da pintura: aquilo que está focado para o leitor-personagem da pintura está obviamente fora de foco para o espectador que observa a cena/pintura de fora (constatação esta que, embora aparentemente óbvia, constaria das “descobertas” do mestre espanhol). Em outra declaração, Waltercio Caldas liga a realização do *livro Velázquez* à decepção que sentia ao folhear livros com reproduções de pinturas do artista, nos quais as obras surgiam descaracterizadas – sempre “em foco” – não mais exigindo um olhar ativo²³.

Tanto o interesse pelo mecanismo do foco quanto o questionamento das convenções da publicação de arte – ambas idéias presentes no *livro Velázquez* – nos conduzem de volta ao universo da fotografia, deixando evidente duas facetas que operam juntas na constituição deste conceito: por um lado, sua natureza de aparelho óptico, de artefato tecnológico; por outro, seu alcance social e cultural, seus usos e sua inelutável área de abrangência. O frequente retorno do artista a um terreno habitado pelos paradoxos da imagem fotográfica é mais do que uma empatia por um tema importante da contemporaneidade. Parece constituir uma condição de existência de seu trabalho: condição fotográfica para sobreviver num mundo de imagens.

Há no entanto uma diferença central entre o *Manual da ciência popular* e *O livro Velázquez*: enquanto aquele procurava contemplar os trabalhos do artista que não apenas suportariam uma “tradução” fotográfica, como inclusive se beneficiariam desta, *O livro Velázquez* explora a assimetria entre as pinturas do artista espanhol e suas reproduções. Isto indica possivelmente uma mudança no temperamento do trabalho em questão: os trabalhos re-apresentados no *Manual* revelavam esse conforto frente à câmera pois *grosso modo* eram compostos por objetos genéricos – a garrafa em geral, o gelo em geral, o copo em geral – e não por ocorrências específicas; a fotografia, ainda mais acompanhada de legendas, mostrar-se-ia capaz de manter íntegra esta característica.

Quanto a esse aspecto, podemos fazer uma relação dos objetos “em geral” que aparecem fotografados no *Manual* com uma reflexão de Rosalind Krauss acerca da fotografia surrealista:

23 Declarações feitas no programa de televisão “Mundo da Arte”, realizado pela Rede S e veiculado pela TV Cultura, e em palestra realizada em 2002, no Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

24 KRAUSS, Rosalind. "Fotografia e surrealismo". In *O fotográfico. Amadora*: Editorial Gustavo Gili, 2002, p. 120. O grifo é meu.

Dado seu estatuto especial com relação ao real (o fato de que a fotografia é de algum modo depositária do real), as manipulações efetuadas pelos fotógrafos surrealistas – *espaçamentos e duplicações* – têm por meta registrar os espaços e as duplicações deste preciso pedaço da realidade de que esta fotografia nada mais é senão o traço fiel. A fotografia serve aqui para produzir um paradoxo: o da realidade constituída em signo – ou ainda o da presença transformada em ausência, em representação, em espaçamento, em escrita.²⁴

O *Manual da ciência popular* sempre apresenta as inusitadas reuniões de objetos ordinários de Waltercio isoladas no branco da página, espaçadas de outras informações, muitas vezes sobre um fundo infinito; além disso, alguns objetos aparecem duplicados ou repetidos: garrafas, copos, elásticos, dados, cédulas de dinheiro etc. Seguindo o raciocínio de Krauss, ao espaçar e duplicar estes objetos nas fotografias, o artista (deixando transparecer uma leve inclinação surrealista) transformaria esses objetos em signos, em representações de si mesmos, aparentados assim com as palavras que os denominam. É provavelmente devido a essa condição de signo que eles mostram-se tão à vontade como pura imagem, ao lado dos textos, no espaço gráfico.

Se é possível pensar numa garrafa ou num elástico genérico, que uma vez tornado signo representaria toda a classe de exemplares desta espécie, não é igualmente possível pensar numa pintura de Velázquez genérica. Este objeto específico – uma pintura de Velázquez – caracteriza-se pelas marcas singulares que o distinguem de todos os outros objetos existentes, que o tornam único, insubstituível. Qualquer reprodução fotográfica soa, para a experiência do observador, como uma perda, uma falsificação, um embuste. Enquanto no *Manual* Waltercio nos apresentou objetos passíveis de serem pensados fotograficamente, em *O livro Velázquez* o artista mostrou exatamente o contrário: a impossibilidade de conciliação entre obra de arte e reprodução fotográfica. Esta diferença, mais do que um contraste pontual entre dois trabalhos, marca uma mudança de temperamento da obra em questão: a partir do *Manual de ciência popular*, os trabalhos de Waltercio Caldas tornar-se-ão progressivamente arduos à abordagem fotográfica, requerendo uma relação direta, não mediada, com seus espectadores. Paralelamente, o artista deixaria de utilizar objetos do cotidiano, preferindo a construção das peças à reunião e arranjo de elementos já existentes. A publicação do *Manual* parece se impor como um marco importante dessa mudança de rumo.

A parte final deste texto tentará investigar se a vocação fotográfica presente nos trabalhos feitos até o *Manual da ciência popular* teria desaparecido das obras tridimensionais feitas a partir da década de 1980. Em caso negativo, a idéia é sugerir hipóteses acerca do(s) local(is) para onde esta vocação teria se deslocado.

*

Entre os trabalhos de Waltercio Caldas, há fotografias que, numa inesperada manobra auto-referente, tecem comentários acerca da própria natureza da fotografia: *Algodão negativo*, *Estudos sobre a vontade*, *Ê = (o espelho) um véu?*, *Jogo do Romance I*, além das já citadas *Dado no gelo* e *Como funciona a máquina fotográfica?* Mas há duas outras categorias de trabalhos que, não sendo fotografias,

podem nos informar bastante sobre a condição fotográfica que permeia parte da obra em questão, e sobre a mudança de temperamento que opõe não só o *Manual da ciência popular* e *O livro Velázquez*, como principalmente revelar dois modos de comportamento em face da fotografia.

Há os trabalhos que mostram, sem pudor, uma espécie de condição fotográfica: de que outra forma poderíamos abordar *Dos olhos*, senão como uma experimentação para *O livro Velázquez*, abordando as idéias de foco e olhar ativo, idéias que seriam refinadas no livro publicado três anos mais tarde? E os vários trabalhos que utilizam espelhos? Como não pensá-los em função da vocação especular da fotografia, ainda mais quando eles se mostram como mecanismos disponíveis ao toque do espectador (*Espelho com luz*) ou como inesperadas lições de enquadramento (*Circunferência com espelho a 30° e Platão*)?

No entanto, o mais produtivo – e arriscado – seria aproveitarmos estas sugestões para decodificar a fotografia em trabalhos nos quais ela não se exhibe com generosidade; ao contrário, se oculta em suas marcas, em seus efeitos mais discretos e, talvez por isso mesmo, mais potentes. Sugerimos, assim, três encaminhamentos para a questão:

Velocidade: segundo Ligia Canongia, “as esculturas dissolvem-se no espaço como a mostrar seus últimos momentos ou, ao contrário, como a mostrar o seu brotar no espaço, com a aparição de seus primeiros perfis”²⁵. Em uma exposição de Waltercio Caldas, temos de fato a impressão de estarmos presenciando, por trás da aparente imobilidade dos objetos, diferentes ritmos de metamorfose, aos quais temos acesso através de um ajuste fino em nosso sistema perceptivo. É como se um obturador – dispositivo que nas câmeras fotográficas regula o tempo que o filme ficará exposto à luz ou, em linguagem de fotógrafos, a “velocidade da foto” – tivesse sido posto em ação pelo artista, permitindo-nos vislumbrar, por trás da aparente estaticidade, uma força motriz, um movimento em potência. *Grosso modo*, a velocidade do obturador é extremamente baixa, como se o artista fotografasse um processo botânico (Waltercio utilizou certa vez a metáfora do crescimento da flor). É o caso de trabalhos como *Escultura em granito*, *Pastilhas*, *Escultura Godard*, *Ambos* etc. Mas há casos em que o tempo de exposição é brevíssimo, para que o artista possa captar um fenômeno social, regido por uma lógica outra: *A velocidade*, instalação montada na XVII Bienal Internacional de São Paulo (1983), provavelmente prescindiria do título para ajustar o espectador ao átimo de tempo no qual caixinhas de Chiclete Adams parecem voar – em sintonia, aliás, com a experiência alucinante de uma mega-exposição de arte contemporânea.

Ação à distância: parcela considerável das restrições dirigidas à fotografia nas primeiras décadas após o seu surgimento estavam baseadas na incredulidade quanto à idéia de ação à distância: como é possível que um determinado corpo imprima sua imagem numa superfície fotossensível localizada a alguns metros daquele, sem que tenhamos que recorrer a explicações metafísicas ou mesmo mágicas? Há trabalhos de Waltercio Caldas que retêm esta vocação “fotográfica” e comportam-se como a luz percorrendo os espaços. *Escultura para todos os materiais não-transparentes* é um deles, com seu jogo de ação à distância que magnetiza grandes espaços arquitetônicos com uma quantidade pequena de matéria, fazendo-nos enxergar vetores de luz que conectam os casais de quase-esferas de mesmo tamanho e material; de pronto percebemos

25 CANONGIA, Ligia. “Estados de Imagem”. In: CALDAS, Waltercio. *Waltercio Caldas – 1985-2000*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, p. 22. (Catálogo de exposição).

que as esculturas são necessariamente opacas para que possam mobilizar a transparência do ar entre elas, transformá-lo em significado. Dois anos após a primeira versão dessa obra, Waltercio Caldas nos fornece a dica mais explícita quanto ao seu interesse na idéia de ação à distância: *Einstein*, irônica escultura em que a desajeitada cabeça preta e redonda de um alfinete parece imprimir à distância seu vulto numa esfera branca que se encontra alguns centímetros a sua frente. Sujeito e objeto, fotógrafo e fotografado, olho e coisa – a sugestão do título apenas tornando mais instáveis os papéis.

Aparência / transparência: Waltercio gosta de citar uma frase de Paul Valéry, segundo a qual o mais profundo é a pele²⁶; em consonância com essa citação, vez ou outra aparecem reproduções fotográficas de pinturas de Ingres em sua obra, e a crítica Sônia Salzstein já havia apontado o quanto esse interesse revela a ligação do trabalho do artista com uma condição “superficial”²⁷. Em Waltercio, a superfície não esconderia a essência das coisas, mas seria a sua única possibilidade de manifestação: seu aparecimento (“Procuro um objeto que assuma totalmente a sua aparência”²⁸). Inicialmente, poderíamos inferir que esta ênfase na aparência estaria em sintonia com um mundo saturado de imagens fotográficas. O curioso, no entanto, é que a predominância da superfície manifesta-se em esculturas que revelam certo desconforto ao serem surpreendidas pela máquina fotográfica – boa parte dos trabalhos pós-*Manual da ciência popular* – e não em trabalhos que, presentes no *Manual*, pareciam aspirar a uma existência fotográfica. Se isso é verdadeiro no caso das superfícies opacas, torna-se categórico em trabalhos construídos com materiais reflexivos (metais polidos, espelhos) e transparentes (vidro, acrílico, líquidos, ar). Mas esperemos um momento, talvez não haja de fato contradição; ao incorporar à própria materialidade do objeto um imperativo fotográfico, a saber, a centralidade da superfície como produtora de significado e a inteligência de uma existência como pura aparência, a obra tornou redundante a sua reprodução fotográfica. Talvez seja uma nova maneira de opor certa resistência à profusão de imagens na contemporaneidade: dar materialidade inesperada à condição fotográfica.

26 Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

27 SALZSTEIN, Sônia. “Livros, superfícies rolantes”. In: *Livros*, p.18-20. (Catálogo da exposição).

28 Entrevista concedida por Waltercio Caldas ao autor em 21 de setembro de 2005, no Rio de Janeiro.

Percursos urbanos na arte contemporânea: relato de desenvolvimento de pesquisa de mestrado a partir de experiência poética pessoal

Juliana Angeli¹

Resumo

O texto apresenta a relação entre a pesquisa desenvolvida durante o curso de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte e o trabalho poético pessoal em fotografia com câmara obscura. A partir de reflexões sobre as imagens obtidas durante percursos pessoais foi desenvolvida a análise de oito produções artísticas contemporâneas que utilizam percursos urbanos como parte constitutiva essencial de suas poéticas e poéticas. A partir do estudo das modificações espaço-temporais, desde o período industrial, assim como da forma que se estruturaram os deslocamentos no espaço urbano e os novos sentidos que estes adquiriram na atualidade, buscamos compreender os motivos pelos quais a poética dos percursos persiste até hoje. Verificamos como os artistas contemporâneos, através de seus deslocamentos ou da apropriação das trajetórias de terceiros, ressignificaram os espaços urbanos e os personagens que neles interagem e, a partir dos percursos, teceram novos olhares sobre essa problemática na arte contemporânea.

Palavras-chave

Arte contemporânea, percursos, espaços urbanos, poética e poética.

Esse texto apresenta a relação entre o trabalho poético pessoal em fotografia com câmara obscura² e a pesquisa "Percursos Urbanos: novos olhares da arte contemporânea"³, desenvolvida no curso de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Além de compreender porque os percursos no espaço urbano persistem até a contemporaneidade como elementos poéticos fundamentais em muitas produções, o outro objetivo, que orientou a escolha das problemáticas específicas presentes nas obras analisadas na dissertação, e que constituíram os fios condutores da pesquisa, relaciona-se diretamente à nossa prática artística concomitante e às questões que a mesma traz à reflexão.

Desde 1999, desenvolvemos trabalho com a técnica de fotografia com câmara obscura, no qual utilizamos o procedimento dos percursos na cidade de Porto Alegre. No projeto "Passagens: o registro de fluxos de tempo"⁴ foram captadas imagens dos locais de grande movimento na cidade, lugares de passagem, nos quais se desenvolvem uma grande quantidade de percursos diariamente. Utilizando latas de produtos industrializados como câmaras, e, papel fotográfico como negativo, as imagens obtidas denotavam somente os espaços físicos, pois devido aos longos tempos de exposição todo o movimento dos deslocamentos que neles se realizavam era eliminado, e a presença humana só poderia ser reconhecida através dos vestígios de objetos nas cenas (Fig 1). Ao observar as fotografias produzidas foi possível perceber que ao mesmo tempo em que esses espaços faziam parte de nosso cotidiano, não os conhecíamos realmente.

1 Artista visual, Mestre em História, Teoria e Crítica de Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPG-AV) da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e Bacharel em Artes Visuais com ênfase em Fotografia pela mesma instituição. Professora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da Universidade da Região da Campanha (URCAMP) em São Gabriel/RS.

2 Câmara obscura é um instrumento ótico utilizado desde o século IV a.C. para observação de eclipses sem que a visão fosse prejudicada. No século XIV seu uso foi difundido para obtenção de desenhos de paisagens e para retratos por possibilitar a apreensão do objeto de forma fidedigna (Ver GERNSHEIM, Helmut & GERNSHEIM, Alison. *História Gráfica da Fotografia*. Barcelona: Ediciones Omega S.A., 1966). Sua utilização como técnica fotográfica inicia bem mais tarde na história da fotografia, nos anos 1920 com o Pictorialismo e mais recentemente na década de 1990 (Ver DIETRICH, Jochen. *Cine-Teatros de Portugal*. Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimídia: Leiria, 1998.). A câmara pode ser qualquer objeto oco, encontrado ou construído. Nela é feito um orifício milimétrico por onde entram os raios luminosos refletidos pelos objetos



Fig 1 Juliana Angeli. *Mais uma pipquinha foi vendida*, 1999. Fotografia com câmara obscura

exteriores ao dispositivo. As imagens que nela se projetam sensibilizam o papel fotográfico, filme positivo ou filme negativo colocado no interior da câmara. Esta técnica também é conhecida por *pinhole*, que significa "furo de agulha" (tradução do inglês).

3 ANGELI, Juliana Corrêa Hermes. *Percursos Urbanos: novos olhares na arte contemporânea*. Porto Alegre: UFRGS, 2008. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre. p. 171.

4 ANGELI, Juliana. *Passagens: o registro de fluxos de tempo*. Porto Alegre, 1999. Projeto de graduação, Instituto de Artes – Departamento de Artes Visuais/ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1999, p. 82.

Notamos que nossa interação e percepção, relacionada com o entorno, se dava de forma fragmentada e superficial.

Concomitantemente à apreensão das imagens, foi realizado um diário de bordo que trazia, em linhas gerais, reflexões sobre o tempo e o espaço circundante e sobre os procedimentos fotográficos e as relações estabelecidas com os locais de passagem. Juntamente com os relatos, foram captados os sons dos locais fotografados. Articulados, diário, sons e fotografias significavam maneiras de repovoar a imagem. A forma como o trabalho foi apresentado⁵, unindo esses três elementos, buscava resgatar a experiência de redescoberta dos espaços praticados, vivenciada durante o ato fotográfico.

A partir de 2001, utilizando uma câmara fotográfica adaptada para tornar-se câmara obscura, iniciamos a captação de imagens coloridas e em movimento. Com o dispositivo preso à bolsa, ou segurando-o, obtivemos imagens durante percursos cotidianos. As imagens resultantes não eram nítidas devido ao movimento e à sensibilidade do filme, mas faziam com que também refletíssemos sobre o modo como nos relacionávamos e percebíamos os espaços da cidade durante os trajetos habituais.

Devido à rapidez de sensibilização do negativo e ao próprio movimento executado em meio ao turbilhão de pessoas, a relação do trabalho com o texto modificou-se, na medida em que passamos da condição de observadora para a de transeunte imerso na multidão. Não mais foram realizados diários de bordo e tampouco foram gravados os sons dos locais, passamos a anotar os pontos dos percursos realizados. Esse procedimento auxiliou inclusive na identificação das imagens após sua revelação e ampliação, já que na maioria das vezes, o resultado não era identificável assemelhando-se a pinturas abstratas (Fig 2).



Fig 2 Juliana Angeli. *Benjamin Constant*, 2003. Fotografia com câmara obscura

Em "Passagens: o registro de fluxos de tempo", os títulos das fotografias foram retirados dos trechos do diário. Neste novo projeto intitulado "Aspectos Visíveis e Invisíveis dos Não-Lugares", as imagens foram batizadas com o tempo de apreensão e/ou a denominação de seu local original. A referência aos não-lugares, no título do projeto, surgiu de apropriação do conceito proposto por Marc Augé⁶ e se refere à descaracterização dos lugares, através de sua utilização como locais de passagem, nos quais não se criam vínculos e se estabelecem relações com o entorno que se caracterizam pelo absoluto anonimato.

Ao nos depararmos com uma nova percepção dos espaços da cidade a partir de nossa própria poética e poética, verificamos que as ações cotidianas impossibilitavam a contemplação do entorno, gerando uma espécie de anestesia durante as práticas corriqueiras. Ao optarmos pela realização do curso de Mestrado em História, Teoria e Crítica de Arte, além de buscarmos respostas sobre os motivos que geraram tal anestesia, queríamos analisar com maior profundidade e abrangência, obras nas quais identificamos problemáticas semelhantes às abordadas em nossos trabalhos pessoais. Queríamos analisar os processos de instauração dessas obras, nos quais identificamos que os artistas utilizavam a poética dos percursos no espaço urbano, ou seja, o deslocamento era parte constitutiva de todas as obras escolhidas como fios condutores dos capítulos desenvolvidos e essencial para a instauração das mesmas. Nos trabalhos, os percursos no espaço urbano eram realizados pelos próprios artistas ou se configuravam na observação e apropriação dos percursos de outras pessoas, estruturando poéticas e poéticas.

Um dos objetivos iniciais da pesquisa foi o de conceder igual importância à poética e à poética das obras, visto que se tratam de procedimentos criadores nos quais os processos e os resultados são igualmente importantes.

Conforme René Passeron⁷, diferentemente da estética que se ocupa da análise da obra pronta (poética), a verificação dos processos de instauração (poiética) permite uma incursão no interior do trabalho, na sua anatomia interna, possibilitando a abertura para as formas de entendimento que não privilegiem somente a razão. A poética se constitui nos processos mentais do artista, suas escolhas e suas definições "(...) que mobilizam lugares do afeto, da memória subjetiva individual, mas também, associações (...) "⁸ que ocorrem durante a realização da obra.

Dessa forma, a instauração envolve percepções, sensibilizações, escolhas por determinados materiais, formas e técnicas que compõem o processo da obra "(...) em seu vir-a-ser"⁹. Uma análise do ponto de vista da poética possibilita compreender a maneira pela qual o artista estruturou seu pensamento e optou por determinados procedimentos, enfim, possibilita a compreensão de sua conduta criadora.

Na arte contemporânea, as obras acabadas nem sempre deixam transparecer seus modos de instauração, embora esses se façam mais presentes do que no passado. Igualmente, em algumas das produções analisadas, esse processo não era evidente, mesmo tendo os percursos como pontos de partida. Para realizar as análises, fundamentamos as reflexões sobre a produção artística contemporânea selecionada, em dados concretos sobre os artistas e as obras como textos de artistas, textos sobre os artistas, catálogos, produções anteriores e posteriores às obras analisadas e entrevistas.

5 *Passagens: o registro de fluxos de tempo* (Op. cit.) foi apresentado inicialmente, em 1999, através da projeção de slides das imagens e trechos dos textos sobre tela semi-circular em um ambiente no qual os sons eram reproduzidos através de alto falantes. Em 2002, o projeto culminou na produção de um livro no qual era possível simultaneamente visualizar as fotografias e os textos completos, além de ouvir os sons através da reprodução em um aparelho de fita k-7 acoplado a um fone de ouvido e instalado ao lado da obra. O livro foi apresentado na exposição *Fotogaleria 1 Ano*, no período de 29 de outubro a 29 de novembro de 2002, na Fotogaleria em Porto Alegre/RS.

6 AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução: Maria Lúcia Pereira. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994.

7 PASSERON, René. "Da estética à poética". In: *Porto Arte*. Instituto de Artes/UFRGS, 1997, v.8, n°15.

8 CATTANI, Icleia. *Icleia Borsa Cattani*. Organizador: Agnaldo Farias. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004, p.70.

9 Idem, p.92.

Adotamos a denominação "poiética dos percursos" para nos referirmos ao procedimento empregado pelos artistas ao utilizarem deslocamentos no espaço urbano para instauração de suas obras.

Reconhecendo que os sentimentos estéticos surgem como fornecedores de subsídios para os procedimentos de instauração da obra¹⁰, nos questionamos se existem sentimentos em comum, ou não, nas produções que serão analisadas. Todas as obras têm em comum a realização de deslocamentos em espaços urbanos e utilizam a poiética dos percursos, assim como propõem um novo olhar sobre a contemporaneidade através de suas poiéticas e poéticas.

Mas o que significa hoje adotar um percurso urbano como procedimento poiético? Por que os artistas voltam seus olhares para o espaço da cidade e para seus habitantes?

Acreditamos que as opções por esse procedimento se devam à sensibilizações exteriores provenientes das alterações que todos nós percebemos nas cidades e das relações que nelas ocorrem. Para Passeron, os artistas não seriam mais sensíveis do que qualquer outra pessoa, mas o que os diferem é justamente passarem dessa percepção ao ato. Através do procedimento dos percursos, talvez os artistas queiram dar voz à percepção e à reflexão "(...) sobre o que é, o que deveria ser, o que têm sido esses espaços da urbanidade, eminentemente conflitantes (...)"¹¹ forjando um novo olhar sobre a cidade.

A partir do estudo das modificações espaço-temporais desde o período industrial, da forma como se estruturaram os deslocamentos no espaço urbano e sua utilização na literatura e nas artes visuais a partir do século XIX, assim como os novos sentidos que os deslocamentos adquiriram na atualidade, buscamos compreender os motivos pelos quais a poiética dos percursos persiste até hoje. Verificamos como os artistas contemporâneos, através de seus deslocamentos ou da apropriação das trajetórias de terceiros, ressignificaram os espaços urbanos e os personagens que neles interagem e, a partir dos percursos, teceram novos olhares sobre essa problemática na arte contemporânea.

Foram selecionados trabalhos de oito artistas, compreendidos entre o período de 1994 e 2005, e cujas poéticas não existiriam sem o deslocamento. Nos três capítulos que compõem a análise da produção contemporânea, cada um possui um artista central cuja obra dialoga com produções com problemáticas similares e que tem como cenário as ruas, os meios de transporte e as situações do espaço urbano, presentes nos percursos desenvolvidos pelos próprios artistas ou por terceiros capturados no próprio ato de realização de uma trajetória dentro das cidades.

A partir da Revolução Industrial no século XIX novos personagens e novas situações colocaram-se em cena no espaço urbano em expansão. A luz elétrica, a evolução dos meios de transporte, o trabalho operário e as novas relações de produção e de troca transformaram a rua em um novo cenário, no qual floresceram e convergiram as mais diversas atividades e os mais diversos itinerários. Por um lado, a rua se transformou em lugar de passagem, por outro, tornou-se "(...) um espaço de prazer e uma vitrine imensa e viva, que se contrapõe aos objetos imóveis das vitrines das lojas"¹².

Conforme Olgária Matos¹³, caminhar pelas ruas pode surpreender se estivermos abertos a essa possibilidade. A desordem da rua pode ser surpreendente.

11 PALLAMIN, Vera M. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume, 2000, p.18.

12 PESAVENTO, Sandra. (Coord.). *O Espetáculo da Rua*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1996, p.64.

13 PAISAGENS URBANAS. Nelson Brissac Peixoto. São Paulo, 1996. 1 Fita, 90 min, col, son., VHS. FITA DE VÍDEO.

14 LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, p.30.

Nela, todos os elementos afluem. “Essa desordem vive. Informa. Surpreende”¹⁴. A cidade por sua dicotomia entre o “fora” e o “dentro” e por sua efervescência oferece a “(...) possibilidade de viver a multiplicidade de seres que a habitam, quer dizer, a possibilidade de estar, ao mesmo tempo, aqui e em outro lugar. O habitante das megalópoles, nesse sentido, é bem um nômade de gênero novo”¹⁵.

Se por um lado, a partir do advento da Modernidade, a desordem das ruas pôde surpreender e chamar o olhar para o entorno, paradoxalmente nela coexiste uma outra faceta menos positiva, na medida em que gera também a não-percepção dos seres que nela habitam ou que por ali transitam. Os indivíduos retirados dos espaços domésticos e das oficinas artesanais foram impelidos a buscar meios de sobrevivência através do emprego assalariado nas grandes fábricas. Esse movimento trouxe a multidão aos canais de circulação da cidade: uma massa de seres anônimos com os quais até hoje convivemos diariamente. A rua de outrora, em que todos se conheciam cedeu lugar à rua em que ocorrem os encontros superficiais e casuais¹⁶. Em seu espaço surgiram novas formas de sociabilidade. “Na rua, caminha-se lado a lado, não se encontra”¹⁷.

As aceleradas transformações espaciais e sociais em curso desde o século XIX, aumentaram expressivamente a extensão e a quantidade de percursos a serem realizados no espaço urbano. A pé, de carro ou nos transportes coletivos, os deslocamentos são consequência de cidades com grandes extensões a serem percorridas. Em estudo realizado no México, Néstor García Canclini¹⁸ comenta que os habitantes da capital desse país despendem diariamente entre duas e quatro horas nos deslocamentos entre suas residências e seus locais de trabalho. Embora se trate de uma situação que ocorre normalmente apenas nas megalópoles contemporâneas, como é o caso da Cidade do México, a verdade é que esse fenômeno passou a ocorrer em maior ou menor grau em todos os centros urbanos a partir do século XIX.

Conforme Michel Maffesoli, na atualidade os deslocamentos podem ser “migrações diárias” (trabalho, consumo), “migrações sazonais” (turismo, viagens) ou “migrações sociais” (detonadas por disparidades econômicas). As errâncias (ou nomadismos) são formas de deslocamentos que podem ser classificadas a partir das motivações políticas, sociais, culturais ou econômicas que lhes deram origem. Elas fazem parte da própria natureza humana, são o aspecto fundador de todo conjunto social e “(...) não é, de jeito nenhum, exclusividade de alguns. (...) todo mundo pratica a errância cotidianamente. Pode-se mesmo dizer que o homem pós-moderno está impregnado disto”¹⁹.

Através dos deslocamentos nos apropriamos dos espaços da cidade e, como em um texto, essa prática realizada pelo pedestre dá legibilidade ao espaço urbano. Para Michel de Certeau, o ato de caminhar possui uma tríplice função enunciativa:

(...) é um processo de *apropriação* do sistema topográfico pelo pedestre (assim como o locutor se apropria e assume a língua); é uma *realização* espacial do lugar (assim como o ato da palavra é uma realização sonora da língua) (...) e (...) implica *relações* entre posições diferenciadas, ou seja, “contratos” pragmáticos sob a forma de movimentos (assim como a enunciação verbal é “alocução”, “coloca o outro em face” do locutor e põe em jogo contratos entre locutores)²⁰.

15 MAFFESOLI, Michel. *Sobre Nomadismo: vagabundagens pós-modernas*. São Paulo: Record, 2001, p.90.

16 PESAVENTO, Sandra. (Coord.). *Op.Cit.*

17 LEFEBVRE, Henri. *Op.cit.*, p.30.

18 CANCLINI, Néstor García. *La ciudad de los viajeros. Travesía e imaginario urbanos: México 1940-2000*. México, D.F.: Editorial Grijalbo, 1996.

19 MAFFESOLI, Michel. *Op. cit.*, p.29.

20 CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994, p.177.

Da mesma forma, nos meios de transporte podemos estabelecer relações com o espaço urbano e com seus habitantes. Conforme Canclini, as “viagens urbanas” que ocorrem no interior de uma mesma cidade e são resultantes das grandes extensões desses territórios na atualidade, são caracterizadas pela combinação de meios de transportes e permitem conhecer lugares da cidade antes ignorados, indo além de seu espaço físico, propiciando o contato com seres anônimos e com realidades sociais diferentes. Nesses deslocamentos, são oferecidas ao indivíduo oportunidades de reflexão sobre as incoerências da vida urbana. “Portanto, os meios de transporte são também lugares nos quais se vive”²¹.

21 CANCLINI, Néstor García. *Op.cit.*, p. 24. [Tradução da autora].

Atualmente, o debate sobre as relações sociais na contemporaneidade indicam que estamos inseridos em um novo período que sucede à Modernidade. Nesta nova situação, denominada de “Supermodernidade”²² ou “Hipermodernidade”²³ parece não existir limites espaço-temporais. Os meios de transportes rápidos proliferam-se (assim como os deslocamentos), as informações são transmitidas quase em tempo real, as relações entre os homens e com o espaço urbano modificam-se drasticamente.

22 AUGÉ, Marc. *Op.cit.*

23 LIPOVETSKY, Gilles. *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Edições Barcarolla, 2004.

A “Supermodernidade”²⁴, conforme Augé, se caracteriza por duas figuras do excesso: a “superabundância factual” e a “superabundância espacial”. A noção de tempo altera-se na forma como o percebemos, o utilizamos e dele dispomos. O indivíduo agora deve agir com maior rapidez, tentar em períodos curtos de tempo realizar mais tarefas e absorver cada vez mais informações. Estamos inseridos em um mundo cada vez menor, onde não existem limites, e com acontecimentos cada vez mais rápidos. Pensamos ter o tempo sobrecarregado de acontecimentos, assim, agimos cada vez mais rápido na esperança de absorvermos tudo, toda essa “superabundância factual”. Igualmente, o entendimento do espaço se transforma ao percebermos o encolhimento do planeta e ao mesmo tempo seu excesso de espaço (“superabundância espacial”). As escalas se alteram com os meios de transporte rápidos, com as imagens instantâneas e simultâneas dos acontecimentos. Desta forma, surge uma espécie de angústia na medida em que, por um lado, tentamos, através de rotinas diárias, organizar o tempo e o espaço de que dispomos; por outro lado, a rapidez e simultaneidade dos acontecimentos nos aparecem de forma perturbadora. Na “Supermodernidade” proliferam os pontos de trânsito e de ocupação provisória – rodovias, aeroportos, estações de ônibus, hotéis e estacionamento – os quais o autor denomina de “não-lugares”. Eles representam o oposto da noção de lugar antropológico, aquele que, simultaneamente, é princípio de sentido e inteligibilidade para quem o observa e seus elementos mantêm uma relação de coexistência. Definido por itinerários que se cruzam em locais de ajuntamento, o lugar antropológico cria condições para que surjam vínculos de memória entre lugar e observador. “O lugar se completa pela fala, a troca alusiva de algumas senhas, na convivência e na intimidade dos locutores”²⁵. Os lugares são as praças, os mercados, os monumentos, que pelo caráter histórico remetem a sua importância para a região em que se encontram. Pontos que para o observador não somente o situam dentro do espaço da cidade, mas também em sua história. Aliás, a principal reclamação nas novas cidades é a ausência de lugares equivalentes aos locais onde os caminhos se cruzam, onde trocam-se palavras²⁶. Diferentemente do lugar antropológico, relaciona-se o “não-lugar” à individualidade solitária, à passagem e ao provisó-

24 O termo “Supermodernidade” foi inicialmente desenvolvido por Marc Augé no livro, de 1994, *Os não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade* (*Op. cit.*) e depois revisitado e aprofundado em produções posteriores, como, por exemplo, *Ficciones de fin de siglo* (Barcelona: Editorial Gedisa, 2001).

25 AUGÉ, Marc. *Op. cit.*, p.73.

26 LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

rio. Transformados em áreas de circulação e movimento, não se criam vínculos emocionais com o "não-lugar". Eles configuram locais de passagem.

Dessa forma, ao mesmo tempo em que estabelecemos relações simbólicas e vínculos com a cidade, podemos de maneira paradoxal abstrair seus espaços e seus personagens.

Para de Certeau, da mesma forma que o passante dá legibilidade ao espaço urbano, como em um texto, também é possível deslocar-se por ele sem percebê-lo:

(...) caminantes, pedestres, (...) cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um "texto" urbano que escrevem sem poder lê-lo. Essas práticas jogam com espaços que não se vêem; têm dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso.(...) Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada.²⁷

27 CERTEAU, Michel de. Op. cit., p.171.

Essa espécie de cegueira poderia estar relacionada à prática cotidiana dos percursos e aos novos sentidos dados as eles na atualidade. Os deslocamentos têm outras finalidades que não se relacionam com a percepção do espaço urbano. Ao mesmo tempo em que os percursos fazem parte do cotidiano contemporâneo e põem em cena novos mundos dentro do mundo em que habitamos, parece que perdemos a capacidade de exercer o olhar sobre os espaços cidade e seus personagens. Sua prática corriqueira acarretou geralmente sua abstração, sua perda de sentido. Espaços, que, pelo hábito, tornam-se familiares, na medida em que até mesmo o novo, após certo tempo, tende a perder seu caráter inusitado²⁸.

28 Idem, ibidem.

Fatores como a violência na contemporaneidade, conforme Matos, também contribuíram para essa espécie de cegueira. "Os olhos perderam a capacidade de olhar porque [...] viraram dispositivo de segurança"²⁹. Por outro lado, conforme Canclini, além da violência urbana, os meios midiáticos também contribuíram para o processo introspectivo das pessoas e para a perda das funções sociais do espaço urbano. Hoje, por exemplo, as praças nas metrópoles não possuem mais a mesma conotação de quando foram construídas. Não existe mais nestes espaços o local de reuniões, de encontros entre os habitantes e com os governantes. Atualmente, o governante fala para o povo por meio da televisão.

29 PAISAGENS URBANAS. Op. cit.

Ao serem transformados em espaços nos quais se efetivam os deslocamentos, cada vez mais numerosos, surgem os "não-lugares", aos quais se refere Augé e cuja interação se dá de forma fragmentária e superficial.

No novo contexto em que nos encontramos, com as acelerações espaço-temporais exacerbadas, os deslocamentos assumem novos sentidos. Como no paradoxo da Modernidade, da mesma forma como podemos tecer significados através dos percursos, podemos igualmente abstrair os espaços urbanos.

Assim, trabalhamos na pesquisa a partir das seguintes hipóteses: que as transformações aceleradas, iniciadas com a industrialização e acentuadas na contemporaneidade, venham chamando a atenção desses artistas para os espaços praticados constantemente, para seus personagens e para as novas relações que neles se estabelecem. Na arte contemporânea, os deslocamen-

tos abrangem mais do que a prática da caminhada, sendo que as formas de locomoção realizadas no interior dos meios de transporte também conferem legibilidade ao espaço da cidade e permitem tecer significados e relações com o espaço circundante. Finalmente, e em contraposição à hipótese anterior, ao mesmo tempo existe uma espécie de cegueira em relação aos espaços praticados, e aos seus personagens, que poderia estar relacionada à prática cotidiana dos percursos e aos novos sentidos dados as eles na atualidade.

Os capítulos referentes às análises da produção artística selecionada foram divididos pela identificação de problemáticas similares.

No capítulo "Ressignificações contemporâneas: Buenos Aires Tour de Jorge Macchi", objetivamos verificar como a exploração, através da poiética dos percursos, culmina na redescoberta e na resignificação do espaço urbano. A análise está centrada na obra *Buenos Aires Tour*, de Jorge Macchi (Buenos Aires, Argentina, 1963), tecendo diálogos com o trabalho *Hometown*, de Krzysztof Zielinski (Wabrzezno, Polônia, 1974) e *Lejos cerca Lejos*, de Pablo Cardoso (Cuenca, Equador, 1965). As produções têm em comum o fato de serem desenvolvidas por esses artistas em, ou a partir de, suas cidades natais e de residência. Macchi propôs um percurso gerado pelas fissuras de um vidro quebrado ao acaso sobre o mapa de Buenos Aires, coletando nessa trajetória o que havia de efêmero na cidade: recolhe objetos e captura imagens, que mais tarde são transformados em um anti-guia turístico. Zielinski surpreendeu-se com as fotografias obtidas durante o percurso em sua cidade no primeiro dia do ano 2000 e seguiu realizando série de imagens por três anos. Cardoso realizou sua obra a partir da obtenção de imagens fotográficas durante seu deslocamento de Cuenca, para participação na XXVI Bienal de São Paulo. A resignificação de sua cidade se dá pelo confronto com o percurso em si, como deslocamento para outro centro urbano.

Além da realização dos percursos urbanos, o vínculo com nossa produção pessoal se estabelece por meio do reconhecimento de alguns procedimentos similares aos empregados pelos artistas, como a configuração de parte da obra em livro-objeto e na utilização dos sons dos locais transitados, em Macchi; como na surpresa presente na revelação das fotografias obtidas por Zielinski em sua cidade; ou, então, como em Cardoso, na realização das imagens durante um deslocamento entre espaços. Os artistas por meio de suas poéticas e poiéticas resignificam os espaços urbanos aos quais pertencem. Cada poiética parte de intencionalidades e de procedimentos distintos chegando a poéticas diferenciadas; mas todos se norteiam pelo fio condutor da resignificação dos espaços urbanos por meio de percursos pessoais.

Em um movimento contrário à análise anterior, no capítulo "Percursos Urbanos Anônimos: a multidão em Transeuntes de Vilma Sonaglio" analisamos obras em que os artistas partem para o papel de observadores ao se apropriarem dos percursos urbanos anônimos. Este momento também foi identificado no processo de nossa produção pessoal, quando em "Passagens: novos olhares da arte contemporânea" observamos os percursos alheios e, a partir do projeto "Aspectos Visíveis e Invisíveis dos Não-lugares", passamos a obter nossas imagens na condição de transeunte. Na abordagem realizada no capítulo, os olhares dos artistas se voltam para esses personagens que circulam pelo espaço urbano: os seres anônimos que se cruzam, e com os quais cruzamos todos os dias. Em *Transeuntes*, Sonaglio (RS, Brasil, 1964) trabalha com

imagens fotográficas de corpo inteiro dos transeuntes do Centro de Porto Alegre. A artista obteve imagens dos passantes que circulavam na calçada em frente a um centro de identificação, dando ênfase ao movimento executado com o objetivo de não captar as feições dos indivíduos, mas apenas seus vultos, ressaltando o caráter indicial da imagem fotográfica. Essa obra dialoga com *Detector de Ausências*, de Rubens Mano (SP, Brasil, 1960), na qual o artista intercepta, através da luz, as trajetórias dos cidadãos de São Paulo e *Heads*, de Philip-Lorca diCorcia (Hartford, Connecticut, Estados Unidos, 1953), que obtém retratos furtivos dos passantes de grandes centros urbanos. Tais produções refletem sobre a problemática do anonimato, no qual todos estamos inseridos quando fazemos parte da multidão em nossos percursos cotidianos e chamam a atenção através de seus olhares sensíveis para a condição do que é ser anônimo na contemporaneidade. A presença da multidão, a partir da Revolução Industrial, gerou novas formas de relacionamento no espaço urbano e a ressignificação dos indivíduos imersos na multidão, nas obras analisadas, dá-se justamente na ênfase de seu anonimato circunstancial.

Por fim, o capítulo "Percursos invisíveis: a obra de Adriana Bustos" trouxe uma problemática que ainda não foi abordada em nossa produção pessoal, mas que se apresentou ao longo da pesquisa: a questão dos percursos invisíveis, e duplamente anônimos, dos profissionais que se ocupam dos resíduos da sociedade urbana. O diálogo se estabelece entre a obra do *Proyecto 4X4*, de Adriana Bustos (Bahía Blanca, Argentina, 1965), e *Ação Orgânica*, de Cláudia Zanatta (RS, Brasil, 1970). As artistas lançam seus olhares sobre a realização dos percursos de terceiros: do carroceiro e do lixeiro, respectivamente. Nas poéticas das obras, temos o diálogo entre a fotografia e o vídeo. Foram obtidas imagens fotográficas dos cavalos e dos profissionais de coleta do lixo e captados vídeos de seus percursos, realizados a partir da colocação de uma câmera na frente do cavalo e na cabeça do profissional. Em ambas as produções a poética dos percursos está voltada para a negação dos resíduos produzidos pela sociedade urbana e existe também um forte questionamento sobre a invisibilidade social dos indivíduos que recolhem os resíduos: anônimos duplamente, circulam na multidão como se não existissem, encarados, eles também, como "resíduos sociais". Se no capítulo anterior trabalhamos com a questão do anônimo na multidão, neste capítulo o "outro" é aquele que realiza trabalhos considerados "ignóbeis", desconsiderados ou negados a ponto de se tornarem invisíveis para os passantes. As artistas ressignificam esses indivíduos através do olhar sensível sobre as condições de seus percursos urbanos.

Apesar de termos agrupado as produções contemporâneas a partir das problemáticas abordadas e da identificação de elementos comuns entre elas, percebemos que a fotografia se apresentava como elemento constitutivo comum a todas as poéticas, ou em pelo menos parte destas, como no caso de Jorge Macchi, Adriana Bustos e Cláudia Zanatta. Nas obras a utilização da fotografia e do vídeo são recorrentes como formas de apreensão do próprio movimento dos trajetos executados. A opção por esses meios de reprodução da imagem (salientando que em muitos dos casos aqui citados os artistas não se intitulam fotógrafos ou *videomakers*) está relacionada com seu caráter verossímil e a eficácia que propiciam na apreensão dos deslocamentos. É importante lembrar que, antes do advento dos meios de reprodução da ima-

gem, esse procedimento não era possível. Os artistas exploram de maneiras distintas os meios empregados e vão além do registro fidedigno do percurso, estabelecendo conexões com outros elementos poéticos das obras e com os contextos nos quais se inserem.

Ao apresentarem deslocamentos que envolvem caminhadas, trajetos em meios de transporte, a observação direta dos percursos de terceiros e também o olhar dos próprios protagonistas com câmeras afixadas nas fronteiras, a poética dos percursos dialoga com novas realidades decorrentes das transformações espaço-temporais em curso desde a Modernidade. Os novos olhares desses artistas ocorrem a partir de constatações e proposições específicas nas quais a imagem fotográfica, e em movimento, assume papéis variados.

Em *Buenos Aires Tour*, a imagem fotográfica significou para Jorge Macchi uma forma de contenção dos elementos efêmeros que habitam a cidade. Na obra *Detector de Ausências*, o artista Rubens Mano necessitava reter a fluidez dos percursos realizados pelos passantes, em frente ao holofote. Em *Homotopia*, fotografar significou para Zielinski uma maneira de comprovar as modificações despercebidas em sua terra natal. Cardoso reteve seu deslocamento em direção a uma nova experiência profissional e Sonaglio enfatizou o caráter indicial da fotografia em um processo limítrofe entre imagem estática e em movimento. Como um pesquisador, diCorcia, observou as diferenças e semelhanças dos passantes dos grandes centros urbanos. Por fim, nas obras de Bustos e Zanatta, as fotografias dos cavalos e dos lixeiros dialogam diretamente com os vídeos produzidos como forma de auxílio na produção de sentido em ambos os trabalhos.

Desse modo, a partir da produção pessoal, começamos a refletir sobre os espaços de convivência na contemporaneidade e sobre os percursos efetuados na cidade. Percebemos que a realização e a observação dos percursos alheios, em nossos trabalhos, foram fundamentais para a redescoberta e reflexão sobre nossa própria vivência no espaço urbano. Observamos, na experiência diária, os aspectos negativos e positivos que o exame rápido desses locais praticados poderia suscitar.

A pesquisa buscou dar uma pequena contribuição para o conhecimento e para a análise de uma fração da produção artística contemporânea, que cada vez, e em maior número, volta seus olhares para os deslocamentos do cotidiano.

Na paisagem urbana, talvez o olhar artístico contemporâneo, por meio das apropriações simbólicas do espaço, procure resgatar a cidade e seus desdobramentos. A partir do estudo da produção selecionada, objetivamos realizar a análise do procedimento dos percursos e encontrar a conexão que poderiam ter com o momento em que vivemos, com as modificações do espaço urbano e com suas relações sociais. Ao realizarem os deslocamentos, os artistas a partir de um sentimento contraditório, que nem eles mesmos conhecem, estariam, possivelmente, tentando concatenar sensações provenientes da relação frontal com aspectos específicos de realidades que vivenciam. Através dos percursos livres, propostos ou obrigatórios, talvez os artistas queiram também fugir do exame rápido dos espaços praticados, que só permite uma experiência sensorial superficial. Provavelmente, querem descobrir e redescobrir a cidade, abrindo possibilidades para novos espaços e novos olhares que intervêm criticamente na realidade e que encontram ressonâncias e vínculos no momento em que vivemos.

Criações óticas: acordos de representação entre o meio fotográfico e os meios de expressão espacial na obra de László Moholy-Nagy

Paulo César Castral¹

Resumo

Pretende-se discutir através das formulações do conceito de "criação ótica" desenvolvido por László Moholy-Nagy, tendo como recorte de análise sua produção de imagens fotográficas, o desenho dos contornos das relações de reciprocidade entre o meio fotográfico e os meios de expressão espacial, estabelecidas na primeira metade do século XX, resgatando-se, dessa maneira, a contribuição do campo específico da linguagem fotográfica no debate e definição do espaço dito moderno. Busca-se redirecionar as abordagens antes focadas nos diferentes níveis de representação empregados na elaboração dos discursos sobre o espaço, para a discussão então do processo de constituição das possíveis proposições de novas configurações espaço-temporais elaboradas através da própria imagem fotográfica.

Palavras-chave

László Moholy-Nagy, fotografia, fotografia-modernismo, arte moderna, arte e fotografia.

A inquietação inicial da pesquisa procurou entender a relação entre os meios de representação e a concepção de um espaço não dado mais através de suas medidas objetivas. Que possíveis acordos de figuração poderiam ser estabelecidos fora de uma tradição, que a fundamentada na perspectiva renascentista. O olhar mais atento à produção fotográfica de Moholy-Nagy foi assumido neste texto, como o percurso possível para se estabelecer um eixo de discussão acerca destes acordos, que envolvem os meios de expressão fotográfica e o espaço dito moderno. Com o olhar numa produção específica, no caso Moholy-Nagy, o presente trabalho teve seu foco definido em discutir suas construções teóricas, principalmente através das listas sobre as categorias da imagem fotográfica, bem como verificar o reatamento nas próprias imagens.

László Moholy-Nagy², ao propor o termo *criação ótica contemporânea*, equacionou as variantes colocadas no debate em torno da definição da arte em seu momento histórico. Atento e aberto às várias manifestações artísticas, principalmente em seu período de formação³, identificou as recorrências em dois aspectos fundamentais. De um lado a função social da arte, onde era necessário definir um processo de formação e/ou reconstrução do novo homem, de acordo com as necessidades objetivas colocadas pelos cenários pós I Guerra Mundial. De outro lado, através dos avanços tecnológicos e das descobertas científicas foi possível redefinir a constituição da luz, e com isso poder usá-la como matéria plástica na arte, resultando tanto no questionamento das definições das materialidades até então utilizadas, quanto na proposição de novos meios de expressão artística.

1 Professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo desde 2005. Doutor em Múltiplos pelo Programa de Pós-Graduação em Múltiplos do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, em agosto de 2007.

2 Artista húngaro, nasceu em 1895 e morreu em Chicago em 1946. Sua obra é marcada pela diversidade dos meios de expressão artística adotados, bem como pela elaboração teórica sobre a arte de seu tempo, através dos textos publicados e de sua atuação como professor.

3 Inicialmente Moholy-Nagy filia-se ao Ativismo húngaro, um movimento construtivo que, no entanto, tem como característica o rigor apenas nas questões ideológicas, sendo aberto ao uso de diversas influências formais em função dos objetivos de cada obra. O resultado dessa aproximação conferiu a Moholy-Nagy um espírito investigativo, permitindo-lhe percorrer várias experiências artísticas, desde o fascínio expressionista pela luz ao rigor do construtivismo russo, passando pelo delírio urbano dos dadaístas. In: MOHOLY-NAGY, Sibyl. *MOHOLY-NAGY: Experiment in Totality*. New York: Harper, 1950. 2. ed, Cambridge MA:

MIT Press, 1969. HIGHT, Eleanor M. *Picturing Modernism: MOHOLY-NAGY and Photography in Weimar Germany*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

4 A principal referência que Moholy-Nagy utilizou para fundamentar sua postura pode ser localizada nos escritos de Raoul Heinrich Francé, biólogo que defendia o Biocentrismo, que por sua vez tem a raiz no Monismo do biólogo Ernest Haeckel. Sobre o assunto ver: BOTAR, Oliver A. I. "László Moholy-Nagy's New Vision and the Aestheticization of Scientific Photography in Weimar Germany". In: *Science in Context* 17 (4), 2004, pp. 525-556. Cambridge University Press. BOTAR, Oliver A. I. "Biocentrism and the Bauhaus". In: *Structurist*, n. 43/44, University of Saskatchewan, 2003/2004, p. 54-61.

5 Sobre o assunto ver: NAKOV, Andrei. "Une architecture de lumière qui s'élève au-dessus du strictement formel". In: MOHOLY-NAGY, László et al. *László Moholy-Nagy*. Marseille: Musees de Marseille; Paris: Reunion des musees nationaux, 1991. p. 45-67.

6 O percurso de Moholy-Nagy no meio fotográfico foi o seguinte: em 1922, produção de *fotogramas* (fotografias sem uso da câmera); em 1924, iniciou as *fotoplásticas* (fotomontagens combinadas com desenhos); e em 1925, utilizou pela primeira vez a câmera fotográfica, em uma viagem à Paris, qualificando tal produção de *fotografia criativa*. Tal opção sinalizou o seu caminho de entrada nesse meio de expressão, ou seja, justamente pela investigação das propriedades óticas que se configuravam como o campo ideal para as experimentações do que NAKOV (idem, p.59) chamou de "intuições luminosas", desenvolvidas nas pesquisas plásticas realizadas através da pintura.

7 MOHOLY-NAGY, László. *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald, 1947, p. 170-215.

O homem entendido como parte integrante de um tecido social, necessitaria de uma atuação crítica no estabelecimento de novos acordos de convívio com o coletivo. Entre os movimentos de vanguarda, tornou-se recorrente a ação didática, seja ela intervindo nos sistemas dos objetos cotidianos, se diluindo nos meios de produção, seja questionando esse homem a respeito de seus valores e certezas. Moholy-Nagy acreditou e defendeu que tal ação didática só poderia se dar se atuasse na porção mais essencial do homem, se dirigisse suas obras ao que era anterior aos dados culturais, no seu caso, ao biológico⁴. Assim centrou seus esforços em elaborar estímulos aos sistemas biológicos que definem o próprio homem. Tais estímulos só seriam percebidos se de alguma maneira colocassem desafios ao próprio sistema, obrigando o próprio a se reorganizar através de uma qualidade tal de estímulo que se recuperassem também os acordos entre os sistemas. Essa função se daria na proposição de novas relações entre os elementos do cotidiano. Na arte, as obras passam a ser criações de relações que estimulem o ser na sua integralidade. Só assim cumpririam sua função social. Uma ética do biológico.

A luz entendida como matéria plástica autônoma, teve no seu caráter energético o principal eixo de pesquisas plásticas⁵. O domínio e controle da luz condicionaram assim as várias pesquisas plásticas, sendo num primeiro momento em uma relação de figuração através da pintura de cavalete, para em seguida adotar os meios mecânicos, como a fotografia, por justamente operarem com a própria matéria. Um questionamento não só como o mundo era visto, mas o próprio estatuto da realidade. Moholy-Nagy ao pesquisar esta questão tomou a luz como matéria e assunto dessas obras⁶. Nos domínios do conhecimento técnico da ótica, fundou uma "estética da luz".

A síntese que Moholy-Nagy empreendeu ao cunhar o termo criação ótica contemporânea referiu-se ao território onde desenvolveu suas pesquisas plásticas, ou seja, na síntese entre uma ética do biológico e uma estética da luz.

Como consequências dessa escolha, as proposições, tanto visuais quanto teóricas, foram dirigidas especificamente à revisão das dimensões com as quais se definiria a realidade. A dinâmica como sendo uma das características materiais da luz influenciou a constituição dos objetos. A realidade poderia ser vista não mais através do cruzamento entre a dimensão do espaço e a dimensão do tempo, mas em uma apreensão simultânea onde se constituiria apenas uma qualidade de dimensão, a dimensão espaço-temporal. O estímulo passou a ser dirigido ao conjunto dos sistemas biológicos de maneira a formar o homem capaz de compreender essa nova condição da realidade. Para propor tal estímulo, Moholy-Nagy enfrentou os acordos de representação entre a criação ótica contemporânea e o espaço-tempo.

Do fotogênico ao foto criativo

Moholy-Nagy apropriou-se do conceito de fotogênico em um momento de seu capítulo dedicado à fotografia no livro *Visão em Movimento*⁷. O autor pretendeu caracterizar uma postura dos fotógrafos que procuravam no objeto a ser fotografado as qualidades que poderiam parecer boas para uma imagem fotográfica. Os problemas plásticos estariam resolvidos na escolha do objeto, restando ao fotógrafo apenas registrar tal evento. O autor apontou as limita-

ções que essa postura contém em si ao restringir o meio adotado, no caso a fotografia, às opções expressivas dadas somente através do referente registrado. Como o foco estava no evento e não no processo de produção de imagens, poderia ser adotado qualquer outro meio para se construir a imagem pretendida. A intenção desta colocação, na verdade, foi a caracterização da mudança do comportamento em direção a uma atitude criativa dentro dos termos da construção teórica desenvolvida em textos anteriores, ou seja, uma atitude de fato produtiva no processo de formação do homem moderno.

Existem indicações de que com uma mudança de atitude intelectual o fotógrafo de hoje não está mais interessado exclusivamente em interpretações fotogênicas (o tradicional ilusionismo mais *glamour*), mas sim em situações sinteticamente compostas. Sua atenção foi transferida para o controle dos efeitos da fotografia em lugar do evento em si. Ele tenta adquirir não apenas uma mente fotogênica, mas uma mente *fotocriativa*.⁸

A defesa de Moholy-Nagy, em favor da necessidade de se propor estímulos nesse sentido, refletiu o debate em torno da fotografia de um modo geral no período pós I Guerra Mundial, do qual participou ativamente. Em resposta à necessidade da superação das motivações românticas da *Arte Fotográfica*, pictorialismo, os fotógrafos, investiram na pesquisa da autonomia do meio fotográfico, através do uso dos elementos específicos a esse meio. A essa produção, principalmente aquela localizada no leste europeu, convencionou-se chamar de *Nova Fotografia*. Franz Roh (1890-1965), crítico, historiador e fotógrafo alemão, engajado nesse movimento, caracterizou estas imagens através da sensação de experimentar visualmente o interior das coisas pelas possibilidades do uso do raio-x, da significação cósmica das linhas oblíquas que conduziram o olhar ao centro da terra ou ao céu, do sentimento de deslumbramento com o elementar pela macrofotografia e da possibilidade de registros exatos ou estranhos da realidade.

Dentre a diversidade de posicionamentos, dois eixos desse debate em torno da Nova Fotografia se destacaram. De um lado, o conceito defendido por Moholy-Nagy da Nova Visão, de outro lado, Albert Renger-Patzsch (Alemanha, 1897/1966) com suas pesquisas sobre a Nova Objetividade. Ambos os lados utilizaram-se dos mesmos recursos da linguagem fotográfica recorrentes nesse período, porém com motivações e aprofundamentos distintos. Michel Frizot⁹ apontou como uma das diferenças entre ambos a qualidade técnica das imagens produzidas. Considerando Renger-Patzsch como um fotógrafo de fato, seu primor técnico legitimava a qualidade artística de suas representações objetivas, de um mundo objetivo, técnico e, por isso, belo. Ao contrário, Moholy-Nagy foi considerado um artista que trabalhava com pintura e em um momento resolveu utilizar uma câmera fotográfica, um amador com intenções plásticas que beiravam a abstração pela abstração. Percebeu-se que os elementos utilizados por Frizot, e pelo próprio Renger-Patzsch, se alinham com o caráter fotogênico criticado por Moholy-Nagy. O foco da Nova Objetividade exalta com tamanha intensidade as proezas da indústria, que as imagens rapidamente deixam de ser inscritas no campo experimental da linguagem, para serem tomadas como puro discurso dos benefícios da técnica.

8 "There are indications that with a changing of intellectual attitude the photographer of today is no longer exclusively interested in photogenic (the traditional illusionism plus glamour) renderings, but more in synthetically composed situations. His attention is shifting to the control of photographic effects rather than on the event itself. He tries to acquire not only a photogenic but a photocreative mind." Idem, 1947, p. 209.

9 FRIZOT, Michel. *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris: Bordas, 1994, p. 457-474.

10 "We may say that we see the world with entirely different eyes." In: MOHOLY-NAGY, László. *Malerei, Fotografie, Film* (Painting, Photography, Film). Bauhaus Books 8. Munich: Langen, 1925. Versão inglesa: trad.: Janet Seligman. Lund Humphries, Londres, 1969. p. 29.

11 cambiantes; variaciones en el movimiento del espacio producidas por la luz; aparición y desaparición de elementos completos en movimiento; explotación de aptitudes funcionales latentes de nuestro organismo, de nuestro cerebro; materialización de la luz; movimiento de la luz; distancia y cercanía lumínicas; capacidad lumínica de penetrar y de estructurar: todas estas son experiencias óticas de las más intensas que pueden ser ofrecidas al género humano." MOHOLY-NAGY, László. "Die beispiellose Fotografie" (*Unparalleled Photography*). In: *10 Internationale Revue* 1, n. 3, Amsterdam, 1927. In: PHILLIPS, Christopher (ed. e introdução). *Photography in the modern era: european critical writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art; Aperture, 1989, p. 85. In: MOHOLY-NAGY, László. *Pintura, fotografia, cine y otros escritos sobre fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 144.

Por outro lado, a *Nova Visão* marca a busca da técnica para o entendimento estrutural da nova realidade que a mesma técnica configurou.

A função da fotografia neste momento histórico, segundo Moholy-Nagy, seria dada através do desempenho deste meio, na formação do homem, atuando diretamente na constituição de um olhar moderno. "Nós podemos dizer que vemos o mundo com olhos inteiramente diferentes."¹⁰

Para Moholy-Nagy, o elemento específico da fotografia capaz de cumprir tal função social era a exposição à luz da superfície quimicamente preparada. A qualidade plástica da imagem, resultante através dos efeitos da luz sobre essa superfície sensibilizada, distanciou-a ainda mais das referências à pintura. A tradição pictórica, entre outras questões, estabeleceu-se no domínio das técnicas relativas ao uso dos pigmentos. A imagem era composta pelo processo de tradução do real, percebido com o sistema da visão para a materialidade dada pela ação dos pincéis. Na fotografia, o elemento utilizado passou a ser o rastro da própria luz.

Intensidades e ritmos lumínicos mutantes; variações no movimento do espaço produzidas pela luz; aparição e desaparecimento de elementos completos em movimento; exploração de atitudes funcionais latentes de nosso organismo, de nosso cérebro; materialização da luz; movimento da luz; distância e proximidade lumínicas; capacidade lumínica de penetrar e de estruturar: todas essas são experiências óticas das mais intensas que podem ser oferecidas ao gênero humano.¹¹

A produção de imagens através do meio fotográfico se daria, portanto, na competência do controle do resultado dessa ação da luz sobre a superfície. Diferentemente da pintura não dependia mais da intermediação do aparelho da visão e seu condicionamento a um repertório, e sim das propriedades químicas das emulsões aplicadas na sensibilização dos suportes a serem grafados.

Moholy-Nagy, ao se distanciar das condições fotogênicas, colocou a competência técnica no eixo central do processo de constituição da fotografia criativa como forma artística. O objetivo da produção da imagem não esteve inscrito na descrição de um objeto específico, mas nas relações entre as diversas formas escuras e claras que fogem das possíveis tentativas de hierarquização, próprias de um olhar acostumado com a fotogenia. Dessa forma, uma nova relação plástica foi proposta, revelando o procedimento criativo através da manipulação dos recursos técnicos do próprio meio, sem recorrer, no entanto, a um formalismo sem motivação. A fotografia criativa não tinha seus fundamentos no distanciamento do real, mas na redefinição da qualidade do olhar sobre o mesmo.

Programa de estudos

O processo de definição ontológica do meio fotográfico, motivado pelas questões históricas, acima analisadas, partiu do desenvolvimento tanto de sua pesquisa particular com este meio, informando e informada por outros meios com os quais produziu, quanto da observação dos acervos fotográficos de diversas fontes, como a ciência, a medicina, a publicidade entre outras. Mo-

holy-Nagy, para poder definir com precisão a questão fundante para o meio fotográfico, elaborou listas (*enumerations*) com as quais procurou sistematizar as possibilidades produtivas entrevistas em suas pesquisas. O autor elaborou basicamente três tipos de listas: o primeiro tipo caracterizado por uma abordagem mais sintética contendo apenas três itens; no segundo tipo abordou a questão técnica como fundamento da linguagem artística; e, no terceiro tipo deslocou o foco de atenção para os estímulos no processo de constituição do homem, definindo diferentes tipos de visão.

O primeiro tipo de lista foi elaborado como para classificar de modo geral as possibilidades expressivas do meio fotográfico através de três experiências práticas, ou seja, fotogramas, *fotografia com câmera escura e fotoplástica* (fotomontagem articulada a elementos gráficos puros). Tal divisão foi inicialmente desenvolvida, em 1928, no texto *Novos Métodos em Fotografia*¹², e depois retomada em outro texto de 1943, "Espaço-Tempo e o Fotógrafo"¹³, e por fim, no mesmo ano, como um tópico do capítulo "Problemas de Espaço-tempo", do seu último livro *Visão em Movimento*¹⁴. No primeiro, o enfoque estava voltado para as qualidades da experiência prática da técnica fotográfica, no segundo e no terceiro textos, o enfoque foi voltado para as experiências além da prática fotográfica, as experiências de diferentes tipos de relação de reciprocidade entre o meio e a complexidade dos estímulos presentes no cotidiano do homem moderno que habita, em especial, os grandes centros urbanos. Partiu das indicações das possibilidades técnicas da fotografia direta, em ampliar o sentido da visão, registrando as relações dinâmicas da metrópole. Destacou a linguagem da montagem inerente às fotoplásticas como uma forma adequada para se discutir a condição das ações simultâneas na vida cotidiana nestes centros urbanos. Definiu os fotogramas como diagramas dos rastros temporais da luz sobre o espaço do papel fotográfico.

O segundo tipo de lista foi elaborado em 1927 através de dois textos. Em "A fotografia inédita"¹⁵ a lista foi dividida em duas partes, sendo que o objetivo da primeira parte era relacionar os caminhos tomados nas investigações em curso e o da segunda parte, colocar a proposição dos campos de estudos determinados de acordo com elementos do processo fotográfico. "Fotografia na publicidade", provavelmente o segundo texto escrito¹⁶, essas duas partes foram organizadas por Moholy-Nagy numa sequência única, onde desenvolveu a configuração do esboço de um programa de estudos sobre o meio fotográfico. Nas listas dos dois textos o conteúdo é idêntico, com poucas variações de palavras. Somente no segundo texto são acrescentados três novos procedimentos. Segue o texto desta lista:

1. Na exploração consciente das relações entre claro-escuros (quantidade-qualidade): a) ação da luminosidade, inação da escuridão; b) inversão proporcional dos valores positivos e negativos.
2. Na introdução dos contrastes máximos.
3. Na exploração da textura dos materiais, da estrutura – fatura – de seus distintos tipos, não a partir de suas possibilidades de ilusionismo, mas de acordo com as características dos claro-escuros, da direção e da forma.
4. Nas formas de representação desconhecidas: a) pontos de vista pouco usuais de fotografias em perspectivas oblíquas, vista para cima ou vista para baixo;

12 MOHOLY-NAGY, László. "Neue Wege in der Photographie" (New Paths in Photography). In: *Photographische Rundschau*, vol. 65, p. 33-36. Halle, 1928; In: MOHOLY-NAGY. Op. cit., 2005, p. 154-160.

13 MOHOLY-NAGY, László. "Space-Time and the Photographer". In: *American Annual of Photography*, vol. 56, n. 152, pp. 158-164. Boston, 1943; In: KOSTELANETZ, Richard, ed. MOHOLY-NAGY. New York: Praeger, 1970. pp. 57-65. MOHOLY-NAGY. Op. cit., 2005, p. 205-216.

14 O livro começou a ser escrito no ano de 1943, mas só foi publicado após sua morte, em 1947.

15 MOHOLY-NAGY, László. "Die beispielelose Fotografie" (Unparalleled Photography). In: *i10 Internationale Revue* 1, no. 3, Amsterdam, 1927. In: PHILLIPS. Op. cit., 1988, pp. 83-85. In: MOHOLY-NAGY. Op. cit., 2005, p. 142-145.

16 MOHOLY-NAGY, László. "Die Photographie in der Reklame" (Photography in the Advertisement). In: *Photographische Korrespondenz* 63. Vienna: setembro, 1927. In: PHILLIPS. Op. cit., 1988, p. 86-93. In: MOHOLY-NAGY. Op. cit., 2005, p. 129-136.

17 Este texto data de setembro de 1927, enquanto o primeiro teve uma edição e depois uma reimpressão em outra revista durante o mesmo ano, levando-nos acreditar que a sequência realmente seja a proposta acima. Outro dado levado em consideração é a elaboração mais sintética da segunda lista.

18 "1. En la explotación consciente de las relaciones entre claroscuros (cantidad-calidad): a) acción de la luminosidad, inacción de la oscuridad; b) inversión proporcional de los valores positivos y negativos. / 2. En la introducción de los contrastes máximos. / 3. En la explotación de la textura de los materiales, de la estructura, factura, de sus distintos tipos, no desde sus posibilidades de ilusionismo, sino de acuerdo con las características de los claroscuros, de la dirección y de la forma. / 4. En las formas de representación desconocidas: a) puntos de vista inusuales de fotografías en perspectiva oblicua, desde arriba o desde abajo; b) experimentos con diversos sistemas de lentes; un procedimiento que modifique las proporciones que nuestros ojos perciben, que bajo ciertas condiciones las deforme hasta el grado de lo "irreconocible" – los espejos cóncavos y convexos o las fotografías tomadas en la "casa de la risa", por ejemplo, han sido precursores de ello; esto da lugar a un fenómeno paradójico: la fantasía mecánica; a la cual se añade la "fotoplástica", que se sirve de superposiciones y retoques; c) aprehensión del objeto; continuación del desarrollo de la fotografía estereográfica con impresiones simultáneas en una misma placa; d) introducción de nuevas composiciones con la cámara; abolición de la disminución debida a la perspectiva; e) incorporación de las experiencias con rayos X a la fotografía, en lo referente a la ausencia de perspectiva y a la posibilidad de ver el interior de un objeto. / 5. En las fotografías realizadas sin cámara por medio de iluminación directa sobre la superficie fotográfica: "fotogramas". / 6. En el empleo de nuevos tipos de emulsiones sobre materiales de todo tipo. / 7. En la obtención de una sensibilidad real al color que pueda ser regulada al máximo. / 8. En el desarrollo de los métodos de proyección y reflexión: cine, proyección sobre el cielo, juegos de luces de colores. / 9. En las máquinas de montaje y aparatos de impresión fotográfica; fotografía inalámbrica; optofonética."

19 MOHOLY-NAGY, László. "On Art and Photography". In: *Technology Review*, vol. 47, n. 8, p. 491-94, 518. Cambridge: MA, 1945. In: MOHOLY-NAGY. Op. cit., 2005, p. 224-235.

- b) experimentos com diversos sistemas de lentes; um procedimento que modifique as proporções que nossos olhos percebem, que de acordo com certas condições as deforme até o grau do irreconhecível (os espelhos côncavos e convexos ou as fotografias tomadas na "casa de la risa", por exemplo, foram precursores disto); isto dá lugar a um fenômeno paradoxal: a *fantasia mecânica*; à qual se acrescenta a "fotoplástica", que se serve de sobreposições e retoque;
- c) apreensão do objeto; continuação do desenvolvimento da fotografia estereográfica com impressões simultâneas em uma mesma chapa; d) introdução de novas composições com a câmera; abolição da diminuição devida à perspectiva; e) incorporação das experiências com raios-x à fotografia, referente à ausência de perspectiva e a possibilidade de ver o interior de um objeto.
- 5. Nas fotografias sem câmera por meio de iluminação direta sobre a superfície fotográfica: "fotogramas".
- 6. No emprego de novos tipos de emulsões sobre materiais de todo tipo.
- 7. Na obtenção de uma sensibilidade real à cor que possa ser regulada ao máximo.
- 8. No desenvolvimento dos métodos de projeção e reflexão: cine, projeção sobre o céu, jogos de luzes coloridas.
- 9. Nas máquinas de montagem e aparatos de impressão fotográfica; fotografia transmitida por rádio; optofonética.¹⁷

O esforço de classificação em uma lista, considerada um programa de estudo, representou a tentativa de codificação dos vários assuntos abordados. Com isso, basicamente, definiu quatro eixos de estudos: do claro-escuro ou a qualidade das relações visuais resultantes da grafia de luz, elemento específico da linguagem fotográfica (itens 1,2,3); da figuração ou as condições de uma criação ótica representativa que de fato resulte em uma ação produtiva através das imagens fotográficas (item 4); da superfície ou os recursos técnicos do plano material onde se imprimirá os efeitos luminosos (itens 5, 6, 7); e, da reproduzibilidade ou os desdobramentos do procedimento fotográfico em outros suportes (itens 8, 9). Os quatro eixos de estudos permitiram, mais que identificar contribuições pontuais, estabelecer a lógica de um debate historicamente localizado, ou seja, a fotografia sendo abordada como uma linguagem de expressão autônoma e sendo por isso formadora de uma visão moderna, tal como proposto na última lista.

Moholy-Nagy levaria em torno de dez anos para elaborar o terceiro e último tipo de lista a respeito das imagens fotográficas, que intitulou de "oito variedades da visão fotográfica". A primeira formulação ocorreu no texto "Fotografia, forma objetiva de nossa época", de 1932¹⁸, e praticamente manteve a mesma redação até a publicação posterior em dois outros textos em meados da década de 1940, o primeiro em "Sobre a arte e a fotografia"¹⁹, de 1945, e o segundo no livro *Visão em Movimento*, de 1947²⁰. No segundo tipo de lista, analisado anteriormente, havia uma intenção de abranger as questões ontológicas do procedimento fotográfico. Moholy-Nagy pretendeu, com as oito variantes da visão fotográfica, apontar, de forma mais contundente, as possibilidades expressivas latentes nos elementos fotográficos específicos (elementos puramente técnicos e não artísticos). A técnica foi entendida pelo autor através dos diversos caminhos em que as pesquisas em imagens foto-

gráficas foram desdobradas, na constituição de novos olhares, tanto sobre o mundo que o sistema da visão abarca, quanto sobre aquele que não era visível devido aos limites biológicos deste sistema, valorizando o caráter do estímulo proposto. Assim definiu oito variantes:

1. A visão abstrata, obtida mediante o registro direto das formas produzidas pela luz.
2. A visão exata, resultante do registro normal da aparência das coisas: a reportagem.
3. A visão rápida, produto da fixação de movimentos do modo mais breve possível: instantâneas; fotografia estroboscópica.
4. A visão lenta, conseguida devido à fixação de movimentos durante um lapso de tempo determinado: por exemplo, as franjas luminosas que deixam os faróis dos automóveis que circulam de noite, ou seja, as exposições noturnas prolongadas.
5. A visão intensificada, mediante a micro e macro fotografias, ou por meio da fotografia com filtros que, devido às variações na composição química da superfície sensível, oferece um incremento das potencialidades fotográficas em diversos modos que vão desde a revelação de paisagens longínquas cobertas de neblina até exposições em completa escuridão; fotografia infravermelha.
6. A visão penetrante, obtida através de raios X; radiografia.
7. A visão simultânea, resultado de sobreposições; o processo futuro da fotomontagem.
8. A visão distorcida, ou os jogos ópticos que podem ser produzidos automaticamente por meio da exposição através de uma lente provida de prismas, ou mediante o reflexo de espelhos, ou por meios químicos e manipulação mecânica do negativo depois da exposição, como o reticulado, a solarização, etc.²¹

A síntese apresentada por Moholy-Nagy, principalmente no contexto dos últimos textos da década de 1940, por um lado representaria as práticas de reprodução ilusionista do mundo, amplamente difundidas na publicidade e outros meios de comunicação, uma consequência direta da banalização dos preceitos defendidos na Nova Visão, por outro lado, permitiriam a intuição dos estudantes das tais possibilidades expressivas latentes, resgatando sua formulação original. No texto de 1932 dotou essa lista de um valor menor devido aos rumos de sua pesquisa, que foi conduzida em direção à essência e ao significado da fotografia, ou seja, uma nova experiência do espaço. No entanto, após o período entre as duas publicações desta lista, Moholy-Nagy reviu esse caráter em função da contribuição dessas visões no desenvolvimento do poder de visão, em termos de 'tempo e espaço'.

Com exceção da visão abstrata e da visão simultânea, relacionadas aos procedimentos que independem do aparato na produção de imagens²², as demais visões problematizaram de maneira direta a produção fotográfica instituída nessa primeira metade do século XX, discutindo a validade de tais experiências, artísticas ou não. Moholy-Nagy não constituiu através dessa lista, no entanto, um programa de ação para sua produção de imagens fotográficas realizadas com o uso da câmera escura, a fotografia criativa. O autor, para exemplificar cada visão, inseriu em suas publicações obras de diversos

20 Devido ao tempo de elaboração de *Vision in Motion*, como visto anteriormente, não há possibilidade de se afirmar a sequência dessas duas últimas elaborações.

21 "1. la vision abstraite par la création lumineuse optique, le photogramme, comme la plus fine gradation des valeurs à la fois clair-obscur et de couleur. / 2. la vision exacte, par la fixation normale, des apparences des choses: reportage. / 3. la vision rapide, par la fixation des mouvements de moindre durée: l'instantané. / 4. la vision lente, par la fixation, des mouvements d'une plus grande durée, par ex. les traces lumineuses faites par les phares des automobiles sur une route. temps plus long d'exposition. / 5. la vision intensifiée: a) par la microphotographie, b) par la photophotographie de manière que par les variations de composition de la surface sensible cela permette aux potentialités photographiques d'être augmentées dans différentes voies - régions très éloignées situées dans la brume ou dans les fumées; même jusqu'à la photographie dans l'obscurité absolue: photographie infra-rouge. / 6. la supervision par le moyen des rayons x: radiographie. / 7. la vision simultanée par moyen de superimposition transparente: le procédé, futur du photomontage automatique. / 8. la déformation optique ou la farce optique qui peut être produite automatiquement: a) pendant la prise de vue par l'objectif, respectivement par le prisme, ou le miroir réflecteur; ou b) après la prise par une manipulation mécanique et chimique du négatif." (In: *Telehor*, p.14).

22 Moholy-Nagy, em *On the art and the photograph*, dedica grande parte de sua argumentação em favor do caráter artístico da imagem fotográfica na análise destas visões que representam a produção em fotogramas e fotoplásticas.

fotógrafos, artistas e centros de pesquisa, formando um acervo com uma função didática tanto para facilitar a compreensão das questões gerais colocadas especificamente através da fotografia, quanto para constituir um repertório para a fruição de sua produção. Desse modo, as questões relativas ao movimento (visão rápida e lenta), ao alcance (visão intensificada e penetrante) e à representação (visão exata e distorcida) apontariam para as qualidades ora do tempo, ora do espaço e ora da figuração, respectivamente e de modo particularizado. Moholy-Nagy proporia em sua produção fotográfica, através do domínio das questões técnicas e ontológicas do meio, a busca da síntese dessas qualidades entre si.

Procedimentos

Os procedimentos observados, pela presente pesquisa, na obra fotográfica que Moholy-Nagy realizou com câmera escura foram adotados pelo fato de que, as questões presentes nessas imagens remetiam à tomada de consciência das novas experiências com o espaço, que se constituía nos grandes centros urbanos daquele período. Revelou-se, ainda, que isso se tornou possível por estar operando justamente através da síntese dos três eixos principais da definição das variantes da visão moderna, ou seja, o tempo, o espaço e a figuração, nos termos acima analisados.

Adotamos os seguintes procedimentos: ponto de vista, onde foi questionada a hegemonia da perspectiva renascentista, possibilitando a consciência de novas relações entre os elementos constituintes do espaço; simultaneidade, onde foi desarticulada a hierarquia temporal dos eventos; e impressões, onde através dos recursos técnicos próprios do meio fotográfico inaugurou-se novas estruturas a serem figuradas²³.

O conjunto de imagens aproximadas no procedimento "ponto de vista", exemplificam em um primeiro momento a influência das câmeras portáteis, como apontou Michael Frizot²⁴ sobre a produção fotográfica do começo de século XX. O autor destacou a possibilidade aberta por esse avanço, de explorar a realidade de vários pontos de vista, em sua maioria inéditos para a grande maioria da população. Em balões e aviões, o fotógrafo questionou as aparências que as limitações do sistema da visão impunham. Num primeiro momento, a partir de um registro documentário e vinculado, principalmente, às operações de guerra. Num segundo momento, possibilitando aos artistas um campo novo de experimentações estéticas, tendo a cidade como principal assunto. A câmera portátil permitiu ou atendeu a construção de um olhar historicamente localizado. Devido às novas estratégias de desenvolvimento, recorrentes dos cenários sócio-político-econômicos dos conflitos entre os agentes históricos, tal paisagem foi configurada como uma matriz sem uma ordem pré-estabelecida. Nesse momento histórico, as diferentes representações da cidade se tornaram tão variadas quanto as posturas de quem debruça o olhar sobre este conjunto de ações construídas do homem. Não havia mais pontos de vista necessários, apenas possíveis, tanto figurativamente quanto na construção ideológica das imagens. De acordo com os elementos qualificados ou destacados, poderiam se construir discursos distintos. Dos olhares do fotógrafo francês

23 Estas categorias, aqui nomeadas de procedimentos, não se configuram como tal, mas foram abordadas como características hegemônicas que permitem o acesso à fruição das imagens, alcançando as outras características.

24 FRIZOT, Michel. Op. cit., Paris: Bordas, 1994, p. 387-397.

Eugène Atget (1856-1927) às sobreposições futuristas, as cidades já apresentam um caráter multifacetado.

O uso das composições em diagonal foi identificado como um outro recurso adotado por Moholy-Nagy em imagens com distorção do ponto de vista. Hight²⁵ qualificou essas imagens como uma adaptação por parte de Moholy-Nagy, da *counter composition* elaborada por Theo van Doesburg no programa para uma nova arte elementar, um protesto contra o rigor das composições organizadas estritamente com vertical-horizontal na pintura de Piet Mondrian. Para a autora, a principal característica da mudança de eixo, foi o contraste entre a rigidez das construções e a intenção de movimento inerente à diagonal expandindo os elementos para fora do plano fotográfico. O movimento indicado por Hight teve como resultado uma nova relação estabelecida entre as partes constituintes do objeto fotografado. Mais que uma subversão da proposta original destes edifícios, como no caso das imagens produzidas na escola *Bauhaus* de Dessau, Alemanha, Moholy-Nagy valorizou o que julgava essencial na concepção arquitetônica de seu período, ou seja, a articulação do espaço e tempo. O movimento em torno do objeto arquitetônico tornou-se uma experiência cotidiana, seja pelos meios de transporte, como o automóvel ou pelo rompimento dos princípios onde se hierarquizava a fachada frontal como principal e destituía de valor as demais. Ao colocar os elementos em uma nova relação entre si e induzir a expansão destes, por vezes em direções contrárias, deu ênfase às possibilidades de apreender o objeto arquitetônico através da duração de uma experiência. A articulação dos elementos entre si não poderia ser traduzida mais através de uma relação estática, mas nas tensões dinâmicas inerentes à composição em diagonal ou *counter composition*.

A presença registrada de pessoas nestas imagens dificultou a definição das mesmas em direção a uma produção abstrata. Devido ao alto grau de elaboração formal, a tendência foi absorver os procedimentos compositivos como a questão fundante destas imagens. Apesar da proximidade com a redução bidimensional própria da distorção desses pontos de vista, as figuras humanas indiciam a dimensão espacial do evento fotografado. Na fotografia *Dessau* (fig. 01) ao se retirar as duas mulheres da imagem foi possível perceber esta questão ao mesmo tempo em que auxiliou a compreensão da função das mesmas na constituição do discurso proposto. A mulher em pé indicou em um primeiro momento a localização da câmera e consequentemente a disposição espacial existente. Com a mulher deitada foi questionada a informação transmitida através da mulher em pé. Se com a primeira mulher foi definido um eixo vertical, com a segunda foi apresentada a possibilidade deste eixo vertical não ser único, mas um entre vários. O giro, antes dado pela manipulação da superfície fotográfica, agora aconteceria no processo de decodificação da imagem. As tensões dinâmicas, alcançadas através da composição diagonal, foram reafirmadas com o uso consciente das duas figuras femininas. Moholy-Nagy nesse processo demonstrou a independência do fotógrafo do

25 HIGHT, Eleanor M.. Op. cit., 1995, p.110.



Fig 01 Moholy-Nagy. *Dessau*. 1926/28 ca. 24,9 x 18,6 cm. Coleção: The Museum of Fine Arts, Houston. In: HIGHT, E. Op. cit., 1995. p. 117.

caráter fotogênico do assunto a ser registrado, caracterizando a construção do discurso, ou seja, a construção da fotografia criativa.

26 Por ejemplo: en un viaje en tranvía, uno se asoma por la ventanilla. Un coche va detrás del tranvía. Sus ventanillas también son transparentes. A través de ellas se ve una tienda, que de nuevo tiene ventanillas transparentes, tras las cuales se observa gente, compradores y vendedores. Otra persona abre la puerta. Enfrente de la tienda circulan peatones. El guardia de tráfico detiene a un ciclista. Todo esto se percibe en un solo instante, ya que las ventanillas son transparentes y todo ha ocurrido en la dirección de nuestra mirada. In: MOHOLY-NAGY, László. "Fotografie ist Lichtgestaltung". In: *Bauhaus*, vol. 2, no. 1, pp. 2-9. Dessau, 1928; In: MOHOLY-NAGY. *Op. cit.*, 2005, p. 150.

Outro procedimento percebido nas imagens produzidas por Moholy-Nagy, que neste trabalho nomeamos de "simultaneidade", teve como referência a leitura do espaço urbano utilizada para legitimar a produção em fotoplástica.

Por exemplo: em uma viagem de bonde, alguém olha pela janela. Um carro passa por detrás do bonde. Suas janelas também são transparentes. Através delas se vê uma loja, que de novo tem janelas transparentes, através das quais se observam pessoas, compradores e vendedores. Outra pessoa abre a porta. Em frente da loja circulam pedestres. O guarda de trânsito detém um ciclista. Tudo isto se percebe em um só instante, pois as janelas são transparentes e tudo ocorreu na direção de nosso olhar.²⁶

A questão, que foi apresentada através desse evento, caracteriza a multiplicidade das ações simultâneas que ocorrem nas grandes cidades. Devido à transparência das edificações se buscou a continuidade entre o espaço interno e externo resultando em uma ausência gradual de hierarquia ideológica da articulação dos elementos que compõem estes espaços, seja de caráter político, religioso ou econômico. A atenção de Moholy-Nagy voltou-se para essa situação corrente no cotidiano a princípio em função da quantidade de estímulos visuais recebidos pelos transeuntes, sensibilizando-os para uma nova

dimensão espaço-temporal. A realidade não era mais dada por uma sucessão linear de acontecimentos vinculada às condicionantes naturais, como o movimento do sol, ou condicionantes sociais, como os rituais. A cidade, através de seus diferentes fluxos, foi constituída agora na sobreposição de diversos eventos, que ao obedecerem a sua própria ordem interna, qualificariam diferentemente os fragmentos do espaço urbano onde ocorriam, particularizando-os também. Esse espaço urbano não seria mais percebido na duração da sucessão das vivências, mas na consciência do contraste entre as diversas dimensões espaço-temporais sobrepostas.

Moholy-Nagy vai desenvolver o tema com uma abordagem mais complexa na sua produção de fotoplástica, no entanto, pudemos perceber algumas imagens tomadas com a câmera fotográfica onde houve um tratamento mais objetivo, dentro dos contornos de uma criação ótica representativa. O recurso adotado neste procedimento de simultaneidades foi a articulação dos planos fotográficos. Na imagem *Stairway in the bexhill seaside pavillon*, de 1936 (fig. 02), foi possível identificar a sobreposição de duas dimensões espaço-temporais em uma relação de contraste entre suas qualidades. Nesse caso, uma situação dinâmica foi aproximada de uma situação estática. O movimento



Fig 02 Moholy-Nagy. *Stairway in the bexhill seaside pavillon*, 1936. 50,5 x 40,3 cm. Coleção: George Eastman House. In GEORGE EASTMAN HOUSE. Photography Collections Online. Disponível em: http://www.geh.org/fm/amico99/htmlsrc2/moholy_idx00001.html#78:1421:0007. Acessado em: dezembro 2004.

está representado no primeiro plano, que apesar de não ter um uso presente, foi indiciado pelo ritmo compositivo da sucessão dos degraus em caracol, e no segundo plano, foram apresentadas pessoas em situação de repouso, lendo e observando. Desse modo, Moholy-Nagy, através desta imagem, tornou visíveis as relações espaço-temporais, estimulando o desenvolvimento consciente de um sentido que não mais entende cada dimensão de forma separada. Caso contrário, tais relações tenderiam à banalização e, conseqüentemente, não seriam mais decodificadas, devido à atitude *blasé*, onde ocorreria o embotamento dos sistemas perceptivos em função de uma sobrevivência psíquica nas grandes cidades.

O procedimento "impressões" foi percebido em imagens coloridas produzidas em meados da década de 1940. Anteriormente, este procedimento só havia sido experimentado nos fotogramas, pois, entre as imagens produzidas com câmera fotográfica, operavam no registro da luz através de seu grau de reflexão sobre as superfícies dos elementos figurados.

O resultado pretendido era uma nova percepção do real vinculada à pos-

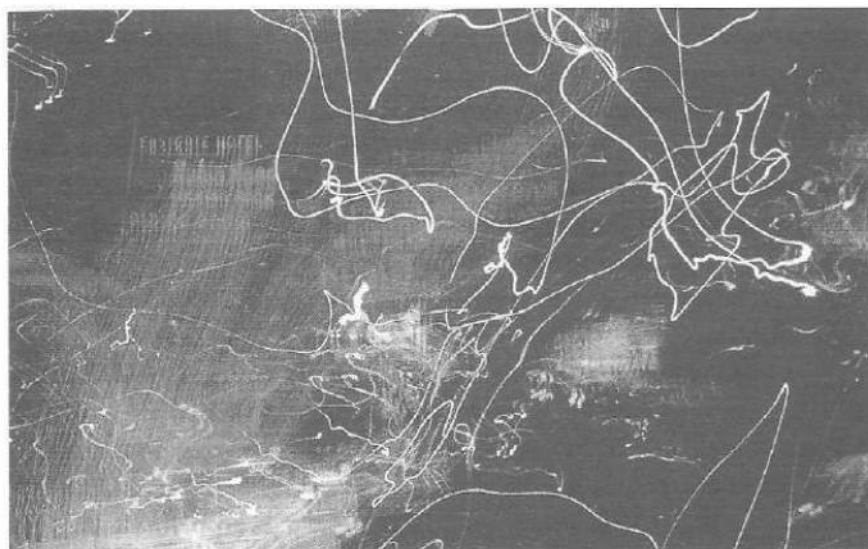


Fig 03 Moholy-Nagy. Pink, red, and white city lights. 1937/40. Coleção: Hattula Moholy-Nagy. In: FIEDLER, Jeannine. László Moholy-Nagy. Tradução Mark Cole. Phaidon Press: Londres, 2001.p. 89.

sibilidade da luz em qualificar novas relações entre as dimensões do espaço e as dimensões do tempo. Tal valor produtivo foi possível na constituição de diagramas de movimentos, onde a característica principal foi o desenho da trajetória dos pontos de luz. Registra-se um movimento linear com uma direção clara, mesmo que o sentido desse movimento não tenha uma origem precisa. Um diagrama de uma ação. Através da exploração dos diferentes matizes (cores) e da diversidade de direção e formas (linhas, reflexos e manchas), lhe foi possível qualificar a superfície fotográfica como um registro simultâneo da mesma diversidade de ações inscritas em espaços determinados. Em *Pink red and white city lights* (fig. 03) utilizando-se de diferentes qualidades de registro, permitiu durante a fruição das imagens, relacionar os elementos de maneira a gerar diferentes relações entre estes, e conseqüentemente flagrar diferentes dimensões espaço-temporais, em um processo simultâneo.

A dinâmica construída na duração da exposição ao jogo de luzes da superfície sensibilizada, indicia a configuração de um espaço, não mais restrito a suas dimensões objetivas, mas que tem na própria dinâmica da luz a sua origem. O domínio da técnica possibilitou o afastamento de uma figuração da aparência fotogênica do real, estabelecendo uma relação de equivalência com a experiência perceptiva do mesmo. Tal como nas imagens anteriores, os acordos de representação foram definidos em função dessa ação produtiva. A construção dessas relações de reciprocidade entre a fotografia e a expressão espacial, foi desenhada a partir das questões próprias ao estímulo ao sentido, inerente ao homem, capaz de perceber tais relações entre diferentes dimensões. As novas relações espaço-temporais, necessárias ao estímulo na formação crítica do homem moderno presentes tanto na imagem fotográfica quanto no espaço foram flagradas através do controle da nova matéria plástica, a Luz.

Assim a fotografia criativa deixou o caráter fotogênico dos registros diretos, para tornar visíveis as novas relações que estavam sendo estabelecidas. O domínio da técnica, mais que um virtuosismo, possibilitou uma ação produtiva. As imagens foram constituídas em processo de equivalência com a própria experiência perceptiva do real, onde era possível experimentar pela fruição das imagens as novas configurações espaciais. Através desses acordos de representação, Moholy-Nagy estabeleceu diferentes qualidades de relações de reciprocidade. A partir das possibilidades óticas da câmera portátil, revelou um espaço que se moldava constantemente ao olhar e uso do homem. Um espaço qualificado justamente pelas sobreposições desses usos. Dimensões de espaço-tempo que se condensam nos planos da vida real e da imagem fotográfica. Planos esses que muitas vezes só se tornam possíveis na condição fotográfica, seja a impressa, seja a percebida.

Um procedimento que busca seu caráter produtivo na especificidade do próprio meio, flagrando novas relações que só nessa técnica teriam a possibilidade de formulação. Desenhando tais contornos para este procedimento o artista conseguiu, através da matéria plástica em si, encontrar o estímulo necessário ao seu tempo histórico. A própria impressão da luz permitiu dar visibilidade para a duração da exposição da superfície sensibilizada. Uma duração não mais linear, mas que se condensou sobre o espaço da imagem com uma clareza maior que nas outras imagens fotográficas. Ao incorporar os objetos do mundo nesse jogo de grafias, Moholy-Nagy, resgatou da luz a dinamicidade para reconfigurar tais objetos. Uma lógica onde o processo de figuração e o objeto figurado perdem seus limites. No espaço-tempo do fotográfico, o artista estabeleceu, através do biológico e da luz, novas relações visuais, redefinindo com a mesma qualidade fotográfica o espaço real. Um acordo possível nas relações de reciprocidade entre a criação ótica e a expressão espacial.

Bibliografia complementar

- ADES, Dawn. *Fotomontaje*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2002.
- FRIZOT, Michel. *Photomontage: experimental photography between the wars*. Tradução: Shaun Whiteside. Londres: Thames and Hudson, 1991.
- GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e arquitetura*. Tradução: Alvamar Lamparelli. São Paulo: Martins Fontes, 2004/1941.
- LEVINGER, Esther. "The Theory of Hungarian Constructivism". In: *The Art Bulletin*, v. 69, n. 3, sep., 1987, pp. 455-466.
- MOHOLY-NAGY, László. *Von Material zu Architektur*. Bauhaus Book 14. Munique: Langen. 1929. Versão fac-simile em língua portuguesa: MOHOLY-NAGY, László. *Do material à arquitetura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, 2005. Edição revisada com o título *The New Vision: Fundamentals of design, painting, sculpture, and architecture*. New York, 1938. Combinado com o ensaio autobiográfico com o título: *The new vision and abstract of an artist*. New York, 1946, 1947, 1949, 1964.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1988.
- PASSUTH, Krisztina. *Moholy-Nagy*. Tradução: Veronique Charaire. Paris: Flammarion, 1984.
- RAILING, Patricia. "The Idea of Construction as the Creative Principle in Russian Avant-Garde Art". In: *Leonardo*, Vol. 28, n. 3, MIT Press, 1995.

Fotoformas de Geraldo de Barros: entre a abstração e a arte concreta¹

Heloisa Espada²

Resumo

A comunicação propõe uma reflexão sobre as Fotoformas de Geraldo de Barros à luz das discussões sobre abstracionismo e figurativismo que surgiram em São Paulo e no Rio de Janeiro, no fim da década de 1940. Apresenta uma série de textos críticos sobre essa produção fotográfica, publicados na imprensa paulista na ocasião de sua primeira exposição, em 1951, no Museu de Arte de São Paulo. Avalia as relações entre as Fotoformas, o abstracionismo e a arte concreta, nos termos propostos pelos representantes dessas vertentes.

Palavras-chave

Geraldo de Barros, Fotoformas, arte concreta, abstração, crítica de arte.

Gostaria de iniciar esta apresentação observando com vocês algumas fotografias produzidas por Geraldo de Barros entre 1946 e 1952.

Trata-se de um conjunto diversificado tanto do ponto de vista técnico, quanto no que diz respeito aos vínculos que se podem estabelecer entre essas imagens e diferentes vertentes da arte moderna. *A menina e o leite* (c. 1946) é provavelmente uma cena de rua feita apenas com o uso convencional da câmera fotográfica. Já a foto da chaleira ao lado da bacia (c. 1949) tem uma conotação metafísica, pois o recipiente à esquerda, levemente suspenso, parece levitar. O registro dos balões, sem título (c. 1948), chama a atenção pelo aspecto geométrico podendo ser relacionado a vanguardas da fotografia moderna como a *straight photography*, a Nova Visão ou a Nova Objetividade. *Mulher no espelho* (1948) remete às fotografias solarizadas de Man Ray. *Máquina de escrever* (1949) à fotografia futurista italiana. A *Fotoforma* (1949) produzida a partir de um cartão de computador lembra Mondrian. A *Fotoforma* (1949) feita com múltiplas exposições pode ser vinculada à arte concreta, enquanto *Pampulha, Belo Horizonte* (1951), realizada com essa mesma técnica, parece um desenho caligráfico. *Homenagem a Paul Klee* (1949), além de ser uma referência à obra do artista suíço, assemelha-se aos registros de grafites de muros feitos pelo fotógrafo húngaro Brassai, nas ruas de Paris, durante a década de trinta. De modo geral as fotos de Barros produzidas a partir de negativos riscados e pintados reportam também a obra de artistas do grupo CoBra e de Jean Dubuffet que, no pós-guerra, rejeitaram práticas artísticas consagradas, se interessando pela produção de pessoas sem formação artística, especialmente de crianças e de doentes psiquiátricos.³

1 Esse texto, apresentado no II Seminário Arte, cultura e fotografia: metodologias de investigação, no Centro Universitário Maria Antônia, em 2007, é o resultado parcial da dissertação de mestrado "Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros, defendida em 2006, junto ao programa de pós-graduação em artes da ECA-USP

2 Heloisa Espada cursa doutorado em História, Crítica e Teoria da Arte no programa de pós-graduação do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. Integra o Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia.

3 Em seu formato original, a comunicação foi acompanhada pelas imagens citadas nesse parágrafo.

Essa obra fotográfica foi realizada num momento em que o debate artístico, em São Paulo e no Rio de Janeiro, concentrava-se na dicotomia entre figuração e abstração. No Rio de Janeiro, Geraldo de Barros manteve contato com Almir Mavignier, Abraham Palatinik e Ivan Serpa, artistas que se reuniam em torno do crítico Mário Pedrosa e do ateliê de terapia ocupacional coordenado pela médica Nise da Silveira no Hospital Psiquiátrico Pedro II, no bairro do Engenho de Dentro. Na capital paulista, participou diretamente do grupo Ruptura, sendo um dos signatários do Manifesto Ruptura, lançado em dezembro de 1952 durante a exposição inaugural do grupo, no MAM/SP.

Minha intenção aqui é apresentar algumas reflexões sobre a recepção crítica à produção fotográfica de Geraldo de Barros no cenário de discussões em torno do abstracionismo, entre o final da década de 1940 e início da seguinte, bem como pensar em que medida parte desse conjunto se relaciona com a arte concreta.

Segundo o artista e crítico belga Michel Seuphor, um dos principais teóricos da abstração no século XX, o termo “arte concreta” surge apenas em 1930, nos escritos do artista holandês Theo van Doesburg. Até essa data, Kandinsky, Mondrian e mesmo Doesburg se referem às obras de arte que não remetem às aparências da realidade como “arte abstrata”.⁴

O conceito “arte concreta” foi proposto no texto “Comentário sobre as bases da pintura concreta”, publicado na edição única da revista *A.C. (Arte Concreta)*. Além de compilar idéias defendidas anteriormente por artistas construtivistas como Naum Gabo e Piet Mondrian⁵, Theo van Doesburg opõe as concepções de pintura abstrata e concreta, afirmando que a primeira configura um período de pesquisas e experiências especulativas que levou os artistas à especificidade da segunda. Enquanto a abstração partia sempre da natureza, a arte concreta era constituída por elementos visuais puros:

Pintura concreta e não abstrata, porque nada é mais concreto, mais real que uma linha, uma cor e uma superfície.

(...) sobre uma tela, uma mulher, uma árvore ou uma vaca são elementos concretos? Não – uma mulher, uma árvore, uma vaca são concretos em estado natural, mas no contexto da pintura eles são mais abstratos, mais ilusórios, mais especulativos do que um plano ou uma linha.⁶

De acordo o texto, a pintura deveria ser formada por elementos exclusivamente plásticos (planos, linhas e cores) sem se remeter à natureza nem expressar sentimentos ou sensações. O ideal da arte concreta é que fosse autônoma em relação a qualquer tipo de referente externo à sua própria realidade visual, que não fosse nada além daquilo que apresenta. A rejeição à expressão individual estava relacionada à idéia de que a arte deveria ser socializada ao máximo e que, para isso, deveria ser uma proposição racional baseada em princípios matemáticos e intelectuais, o que garantiria a objetividade de sua execução e de sua recepção.⁷

Embora Michel Seuphor considerasse a dicotomia entre “arte abstrata” e “arte concreta” como uma questão terminológica sem importância⁸, Jean Arp e Kandinsky, após 1930, adotaram eventualmente o termo “arte concreta” para suas obras. O fato é que a denominação foi adotada por alguns e

4 SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait 1918 – 1938*. Paris: Maeght Editeur, 1972, p. 9.

5 De acordo com George Rickey, Max Bill empregou o termo “arte concreta” antes de Theo van

6 DOESBURG, Theo van. In: SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait 1918 – 1938*. Paris: Maeght Editeur, 1972, p. 10.

7 DOESBURG, Theo van. “Arte Concreta”. In: AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 42.

8 SEUPHOR, Michel. *L'art abstrait 1918 – 1938*. Paris: Maeght Editeur, 1972, p. 10.

rechaçada por outros, mas o termo "arte abstrata" continuou sendo utilizado pela maioria dos teóricos, artistas e críticos.

As diferenças são estabelecidas a partir de 1936, quando Max Bill, o principal propagador das idéias de Doesburg, utiliza o termo arte concreta para definir obras feitas objetivamente, a partir da aplicação de conceitos matemáticos no processo de criação artística. Assim como Doesburg, Bill via a arte abstrata como uma produção de transição que não havia se desvinculado totalmente da natureza. O artista suíço pensava a arte como a "concreção de uma idéia". A obra de arte deveria ser realizada a partir de um projeto, ou seja, ser o produto de uma idéia visual pré-concebida executada por meio de métodos racionais pré-estabelecidos.⁹

No Brasil, a discussão sobre a autonomia dos elementos visuais ganhou contornos mais claros no fim dos anos 1940, com a formação dos primeiros núcleos de artistas abstracionistas, em São Paulo e no Rio de Janeiro, e com a criação de novas instituições culturais voltadas, sobretudo, para a divulgação da arte moderna: o Museu de Arte de São Paulo, inaugurado em 1947, o Museu de Arte Moderna de São Paulo e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1949, e a I Bienal Internacional de Artes do MAM/SP, em 1951. Com a criação dessas instituições, os ambientes culturais das duas cidades viveram um intenso e acelerado processo de renovação de suas referências artísticas internacionais.

O Masp, por exemplo, além de realizar mostras didáticas com reproduções fotográficas e textos explicativos sobre a história da arte ocidental, promoveu individuais de Alexandre Calder (1948), Le Corbusier (1950), Max Bill e Paul Klee (1951), para citar alguns exemplos. Em 1949, o MAM/SP inaugurou sua sede com a exposição *Do Figurativismo ao Abstracionismo*, com obras de Jean Arp, Alexandre Calder, Roberto e Sonia Delaunay, Wassily Kandinsky, Francis Picabia, Joan Miró, Fernand Léger, Alberto Magnelli, e de três brasileiros que, na época, trabalhavam com abstração: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor.¹⁰ No mesmo ano, o MAM/SP mostrou ainda individuais de Picasso, Diogo Rivera e Kaethe Kollwitz, além de uma exposição com obras da Escola de Paris.

Os museus investiam na formação de um público para a arte moderna. Além de exposições internacionais, promoviam uma agenda intensa de cursos e palestras, sendo que a ênfase dos debates era a arte moderna e a abstração. O Masp, apesar de constituir seu acervo com "obras-primas" da pintura ocidental, tinha como diretriz de suas ações a aproximação entre arte e indústria. Em 1951, o museu inaugurou o Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que foi uma das primeiras iniciativas no sentido de sistematizar o ensino do desenho industrial no país.

As Bienais consolidaram o prestígio da arte abstrata e concreta tornando-se grandes vinculadoras de informação internacional. Em sua primeira edição, em 1951, a premiação da escultura *Unidade Tripartida*, de Max Bill e a presença da delegação suíça com obras de filiação construtivista foram impulsos definitivos para o desenvolvimento da arte concreta no Brasil.

O prestígio que a arte abstracionista ganhava no país provocou reações contrárias de artistas e críticos ligados ao modernismo figurativo de teor nacionalista e social que havia predominado no Brasil até a década de 1940. Para artistas influentes como Portinari e Di Cavalcanti, a arte abstrata era

9 BILL, Max. "O pensamento matemático na arte do nosso tempo". In: AMARAL, Aracy (supervisão, coordenação geral e pesquisa). Projeto construtivo brasileiro na arte: 1950 - 1962. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1977.

10 MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. *Do figurativismo ao Abstracionismo*. São Paulo, 1949. Catálogo de exposição.

11 Essas idéias são encontradas em diversos textos críticos sobre artistas brasileiros e internacionais publicados na imprensa nacional a partir dos anos 1940 e, sobretudo, ao longo da década seguinte. Alguns desses artigos encontram-se publicados nas seletas de textos de Mário Pedrosa organizados por Otilia Arantes nos volumes: PEDROSA, Mário. *Forma e Percepção estética: textos escolhidos II*. (organização Otilia Arantes). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996; PEDROSA, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. (organização Otilia Arantes). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000. Ver também: ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. "Um capítulo brasileiro da teoria da abstração." In: *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

12 PEDROSA, Mário. "Da natureza afetiva da forma na obra de arte" In: *Forma e Percepção estética: textos escolhidos II*. (organização Otilia Arantes). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

13 A *Gestalt* é uma teoria psicológica desenvolvida na Alemanha no início do século XX cujo princípio fundamental consiste na idéia de que a análise das partes não leva a uma compreensão do todo.

14 Ver textos de Waldemar Cordeiro selecionados pela historiadora da arte Ana Maria Belluzzo em: BELLUZZO, Ana Maria Belluzzo, et al. *Waldemar Cordeiro: uma aventura da razão*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 1986.

meramente decorativa e significava uma espécie de fuga dos problemas do mundo exterior. Eles acreditavam que uma arte "brasileira" deveria mostrar as dificuldades sociais enfrentadas pelo país.

Em contraposição, as vozes mais atuantes em defesa do abstracionismo eram Mário Pedrosa, desde 1945, em sua coluna no jornal *Correio da Manhã*, e Waldemar Cordeiro, a partir de 1948, no jornal *Folha da Manhã*.

Para Mário Pedrosa, a corrente abstrato-geométrica era a solução estética adequada ao mundo contemporâneo, não poderia ser veículo direto de discursos político-partidários, como havia acontecido nos governos fascistas e como acontecia no stalinismo. O crítico considerava a geometria, assim como a música, como uma linguagem universal que poderia ser compreendida por todos os povos e classes sociais. Na concepção de Pedrosa, militante trotskista, a revolução aconteceria por meio do poder expressivo da forma e não através da representação de temas sociais. Acreditava que a principal tarefa da arte moderna era a constante renovação da sensibilidade e da percepção dos sujeitos contemporâneos. Por isso, ele incentivava o uso de materiais industriais e de técnicas modernas, bem como a criação de novas formas de arte fora de categorias tradicionais.¹¹

Em 1949, Pedrosa defendeu a tese "Da natureza afetiva da forma na obra de arte"¹², no concurso para professor de História da Arte e Estética da Faculdade Nacional de Arquitetura, no Rio de Janeiro. Nesse trabalho, utilizando-se da Psicologia da Forma, a *Gestalt*¹³, o crítico desenvolve uma teoria que justifica cientificamente a noção de universalidade da linguagem artística e da experiência estética.

Desde o fim da década de 1940, Waldemar Cordeiro defendia o abstracionismo com argumentos muito próximos daqueles utilizados por Doesburg em 1930. Em sua coluna no jornal *Folha da Manhã*, e em artigos publicados em revistas de arte, o crítico reivindicava uma linguagem plástica autônoma, a despersonalização e a objetividade da obra. Negava todo assunto extra-artístico, fosse a representação de um tema social, nacional ou consequência da subjetividade do artista. Em 1949, em artigo para a *Revista dos Novíssimos* n. 1, escreveu: "Defendemos a linguagem real da pintura que se exprime com linhas e cores que são linhas e cores e não desejam ser pêras nem homens".

Waldemar Cordeiro ficou conhecido como líder do grupo Ruptura – formado por ele, Geraldo de Barros, Lothar Charoux, Luiz Sacilotto, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopold Haar – provavelmente pelo fato de possuir formação teórica mais sólida que os outros integrantes, por sua personalidade expansiva e por sua atuação pública como crítico de arte. Suas principais referências eram o esteta alemão Konrad Fiedler e o cientista político marxista Antonio Gramsci, um dos fundadores do Partido Comunista Italiano. Fiedler, no século XIX, criou o conceito de "pura visualidade", segundo o qual a arte é em si uma realidade e uma forma de conhecimento que nada deve representar a não ser a si própria. Gramsci reivindicava a participação ativa do intelectual na vida prática, cunhando o termo "intelectual orgânico", o que Cordeiro incorporou em sua defesa constante pela integração do trabalho do artista na sociedade.¹⁴

A exposição *Fotoformas*, apresentada em janeiro de 1951, no Masp, representou uma tomada de posição de Geraldo de Barros diante do

confronto entre abstração e figuração. Embora a produção fotográfica de Barros fosse diversificada, como vimos, a mostra chamou atenção, sobretudo, pela característica abstrato-geométrica da maioria dos trabalhos. Além disso, a montagem das obras¹⁵ revelava a intenção de integrar os trabalhos ao ambiente, o que colaborou para fazer de *Fotoformas* uma das primeiras exposições de um artista brasileiro a reverberar as idéias construtivas.

Na imprensa paulistana, a exposição foi comentada pelos críticos Quirino da Silva, Ibiapaba Martins, Waldemar Cordeiro e Pietro Maria Bardi que, de modo geral, destacaram a relação das *Fotoformas* com a pintura abstrata.

Para Quirino da Silva, as obras mostradas por Barros no Masp eram a demonstração de que o artista não havia se seduzido pela mecânica da máquina, pois suas tratavam de questões pictóricas: "suas fotografias são as suas humildes procuras pictóricas, os seus sonhos plásticos".¹⁶

Ibiapaba Martins, um crítico que permanecia refratário à abstração, via a exposição de Geraldo de Barros como uma "ironia sutil". No texto "O 'abstracionismo' em fotografias", ele chama a atenção para a semelhança entre as fotografias de Barros e pinturas abstratas freqüentemente expostas no MAM/SP. Em seguida, destaca o fato de Barros chegar a formas abstratas a partir da observação de pormenores de objetos da realidade. Para o crítico, isso seria a prova de que a definição de abstracionismo como uma arte totalmente independente das aparências do mundo exterior¹⁷ era um equívoco, pois, segundo Martins, a pintura abstrata derivava das mesmas formas reais que serviam de referência para a arte figurativa.¹⁸

Pietro Maria Bardi, então diretor do Masp, no texto publicado no folheto de divulgação da mostra¹⁹, relaciona as *Fotoformas* às obras de Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Max Bill. Bardi vê nas composições fotográficas de Barros, uma "linguagem pura" elaborada a partir do entrecruzamento de linhas e da sobreposição de negativos. Segundo ele, Barros fotografava o real, mas seu interesse estava voltado para as linhas e formas dos objetos enfocados, por isso, muitas vezes, não era possível distinguir o referente das imagens.²⁰

No texto "Ponto parágrafo na pintura brasileira", Waldemar Cordeiro analisa diferentes aspectos do conjunto apresentado por Barros. Segundo ele, nas fotos feitas a partir de negativos riscados: "Geraldo comentou a fisionomia das coisas sugerindo fantasmas sobre os muros maltrapilhos da cidade. E sua indagação fantasiosa trouxe à superfície do plano plástico os resquícios enterrados na sombra." Cordeiro reconhece nesses trabalhos não apenas desenhos de aparência infantil, mas o reconhecimento da qualidade planar da imagem fotográfica. Em seguida, ele argumenta que, então, "Sentado sobre o cadáver da fotografia tradicional", Barros passa a registrar formas geométricas a partir de detalhes de janelas. Por fim, afirma que o conjunto adquire importância histórica, pois, com ele, através da fotografia, Barros participa do atual momento de renovação das artes visuais no Brasil que, de acordo com Cordeiro, é consequência da decadência da arte representativa de teor regionalista.²¹

Pelo visto, *Fotoformas* foi percebida, sobretudo, pelo viés de suas relações com a pintura. Talvez isso explique o fato da mostra não ter sido noticiada pelo *Boletim Foto Cine*, a revista mensal do Foto Cine Clube Bandeirante, do qual Geraldo de Barros era sócio desde 1949. A ausência é significativa, já

15 A montagem da exposição *Fotoformas* apresenta pontos em comum com o padrão expositivo adotado pelo Masp na época.

16 SILVA, Quirino da. *Notas de arte*. Geraldo de Barros. São Paulo, 4 jan. 1951.

17 Argumento usado por Leon Degand e Waldemar Cordeiro.

18 MARTINS, Ibiapaba. O "abstracionismo" em fotografias. *Diário da Noite*, São Paulo, [?] jan. 1951.

19 Texto reproduzido em matérias de jornais que integravam a empresa de comunicação Diários Associados e pela revista *Habitat*.

20 BARDI, Pietro Maria. *Folheto da exposição Fotoformas*, no Museu de Arte de São Paulo, em janeiro de 1951.

21 CORDEIRO, Waldemar. Ponto parágrafo na pintura brasileira. *Folha da Manhã*, São Paulo, 7 jan. 1951.

que o clube costumava publicar com destaque os feitos de seus integrantes. Nessa época, as imagens de alguns sócios do Clube como Thomaz Farkas, German Lorca, José Yalente, André Carneiro, Eduardo Salvatore, entre outros, mostrava afinidades com a produção de vanguardas da fotografia moderna como a *straight photography* e a Nova Visão. Ainda assim, até 1951, os textos sobre fotografia moderna publicados no *Boletim* estavam voltados, sobretudo, para a defesa da especificidade do meio e da qualidade técnica, nos termos defendidos pela *straight photography*. Os trabalhos fotográficos de Barros, ao contrário, eram híbridos, se confundiam com desenhos e pinturas. Experimentações feitas com riscos nos negativos, por exemplo, não eram bem vistas no clube, como atestam depoimentos de German Lorca e Eduardo Salvatore.²²

22 Ver: ESPADA, Heloisa. *Fotoformas: a máquina lúdica de Geraldo de Barros*. Dissertação de mestrado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006.

Nos escritos de Waldemar Cordeiro, a noção de concretismo se explicita por volta de 1952, vinculada à defesa da ação social do artista por meio da indústria. Em sintonia com as idéias de Max Bill, o artista brasileiro argumentava a favor da arte concreta planejada racionalmente, com materiais industriais e instrumentos de precisão, régua e compasso, como eram os objetos produzidos em larga escala. Para ele, o destino histórico da arte contemporânea seria se tornar uma arte industrial. Estabelecia paralelos entre a conduta do artista concreto e a impessoalidade e a regularidade características desse tipo de produção.²³ A partir de 1952, com o lançamento do Manifesto Ruptura, o crítico desloca o debate entre figurativismo e abstracionismo para a polarização entre arte concreta e abstração expressiva, relacionando a primeira a pesquisas pictóricas caracterizadas pela serialização de elementos geométricos e pela sensação de movimento virtual.

23 CORDEIRO, Waldemar. *Arte industrial*. São Paulo, *Arquitetura & Decoração*, n. 27, fev. e mar. 1958.

Na primeira exposição do Ruptura, em 1952, o grupo se posicionou contra, sobretudo, a arte figurativa e de conteúdo nacionalista que havia predominado no modernismo brasileiro até então. Na ocasião, lançaram o Manifesto Ruptura, redigido por Cordeiro:

hoje o novo pode ser diferenciado precisamente do velho. nós rompemos com o velho, por isso afirmamos:

é o velho:

- todas as variações e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas, etc ...;
- o não figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito que busca a mera excitação do prazer e do desprazer.

é o novo:

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- todas as experiências que tendem a renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.²⁴

Apesar da mostra inaugural do Grupo Ruptura ter sido precedida pela I Bienal de Artes de São Paulo que, como foi visto, havia respaldado a abstração e o concretismo no Brasil, essas questões continuavam polêmicas. Por isso, o Manifesto assumia um tom extremista característico das vanguardas artísticas do início do século XX.

Seu texto defende a linguagem plástica autônoma e propõe um rompimento total com o passado reivindicando uma distinção clara e absoluta entre "o novo" e "o velho". Assim como nos escritos de Theo van Doesburg²⁵, o Manifesto Ruptura rejeita, além da arte naturalista, qualquer expressão individual e simbólica, opondo-se com clareza às vertentes ligadas à noção de subjetividade como o Expressionismo, o Surrealismo e a arte feita por crianças e "loucos".

Embora a pintura de Geraldo de Barros estivesse alinhada àquilo que o documento definia como "novos princípios artísticos" e, na época, o artista iniciasse sua atuação profissional como *designer* gráfico, era vivo seu interesse pelos trabalhos de "loucos" e pela obra de Paul Klee, que remete à sensibilidade e à intuição infantil.

Os trabalhos gráficos de Geraldo de Barros (incluindo as fotos gravadas) demonstram que o contato com "o naturalismo 'errado' das crianças, dos loucos, dos primitivos, dos expressionistas, dos surrealistas" – que o Manifesto Ruptura categoriza como "o velho" – foi para ele uma importante fonte de pesquisa e de renovação estética. Ao contrário do que afirma o manifesto, perante o modernismo de temática nacionalista que predominava no Brasil nessa época, as fotos gravadas – assim como o descondicionamento do gosto artístico proposto por Mário Pedrosa através da "arte virgem" – eram algo bastante "novo" para os padrões locais.

Em 1952, a produção do grupo Ruptura era heterogênea. Geraldo de Barros, Luiz Sacilotto e Waldemar Cordeiro apresentaram obras que respondiam com clareza aos pressupostos da arte concreta: pinturas explicitamente bidimensionais, que se caracterizam pela sensação de movimento, construídas por meio de formas seriadas e, no caso específico de Cordeiro, com referências à matemática. Já a produção de Anatol Wladyslaw, por exemplo, embora abstrato-geométrica, não mostrava compromissos com uma estética estritamente concreta.

Função diagonal (1952), pintura de Geraldo de Barros que integrou a primeira mostra do Ruptura, apresenta uma série de quadrados em branco e preto, de diferentes tamanhos e posições, inseridos um dentro do outro. As inscrições precisas formam também uma sequência de triângulos pretos e brancos que diminuem de tamanho progressivamente, induzindo à sensação de movimento. Como preconizava a arte concreta, a obra é construída a partir de uma idéia visual previamente elaborada.

24 "Manifesto Ruptura". In: AMARAL, Aracy. Op. cit., p. 69.

25 "A obra de arte deve ser inteiramente concebida e formada pelo espírito antes da sua execução. Ela não deve receber nada dos dados formais da natureza, nem da sensualidade, nem da sentimentalidade. Queremos excluir o lirismo, o dramatismo, o simbolismo, etc." VAN DOESBURG, Theo. Op. cit., p. 42.

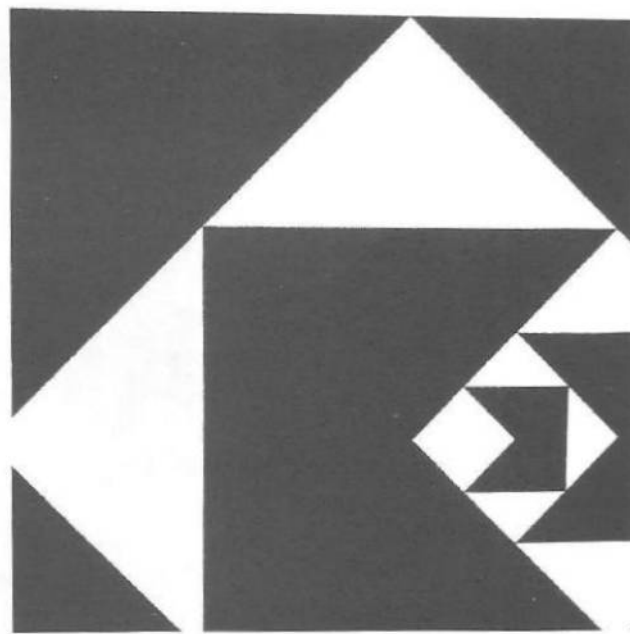


Fig 1 Geraldo de Barros. *Função diagonal*, 1952. Laca industrial sobre madeira. 60x60 cm. Coleção Cisneiros.

A maior parte das fotografias geométricas de Barros apresentam formas seriadas e causam uma sensação de dinamismo ótico, características comuns à arte concreta. Mas a geometria nem sempre é exata, e a ordem e a precisão muitas vezes convivem com o caos e o aleatório. Em *Fotoforma. Estação da luz* (1949), por exemplo, as linhas se entrecruzam em múltiplas direções. As vigas maiores na posição vertical aparecem com regularidade, mas o conjunto não obedece a uma lógica previsível, o que causa uma sensação de embaralhamento.

Na concepção de Theo van Doesburg e Max Bill, a maior parte das Fotoformas expostas no Masp, em 1951, seriam obras abstratas, pois partiam da observação da realidade. No entanto, o processo de elaboração de alguns desses trabalhos denota também uma pré-visualização da imagem que antecede a execução da fotografia, como acontecia numa pintura concreta.

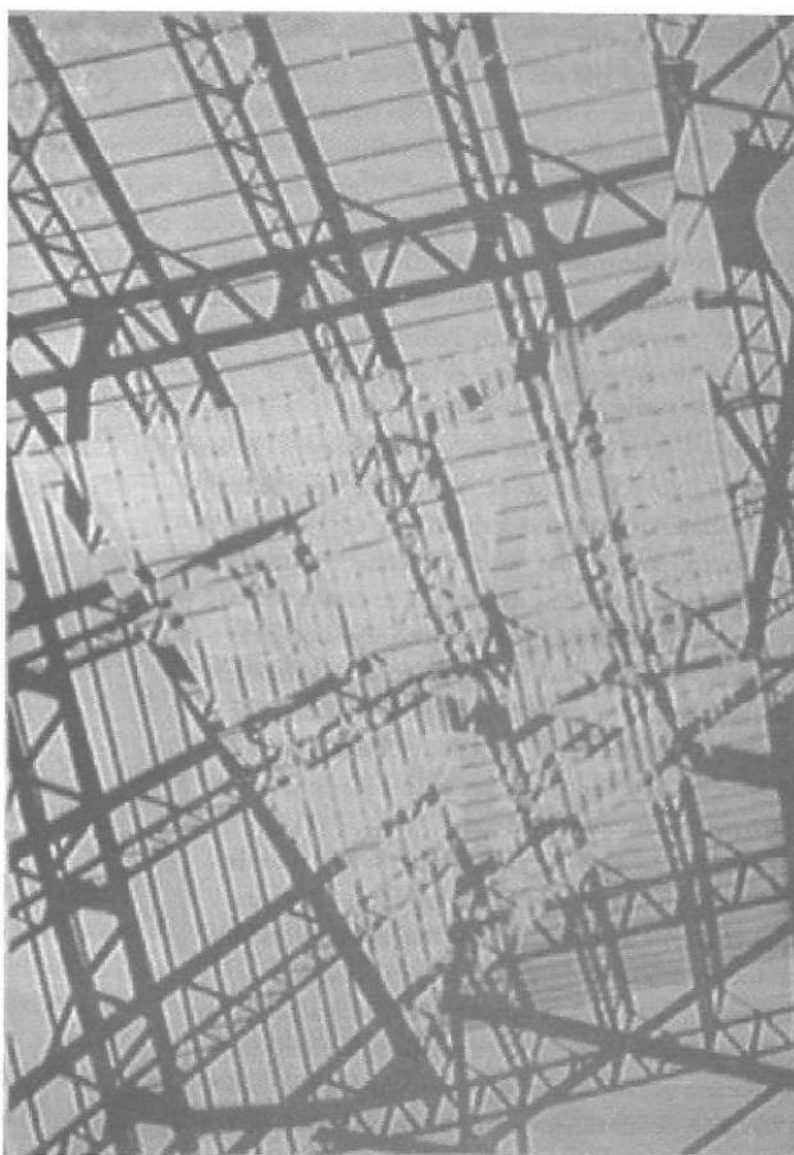


Fig 2 Geraldo de Barros. *Fotoforma. Estação da luz*, 1949. Múltiplas exposições sobre o negativo. Acervo Musée de l'Elysée.

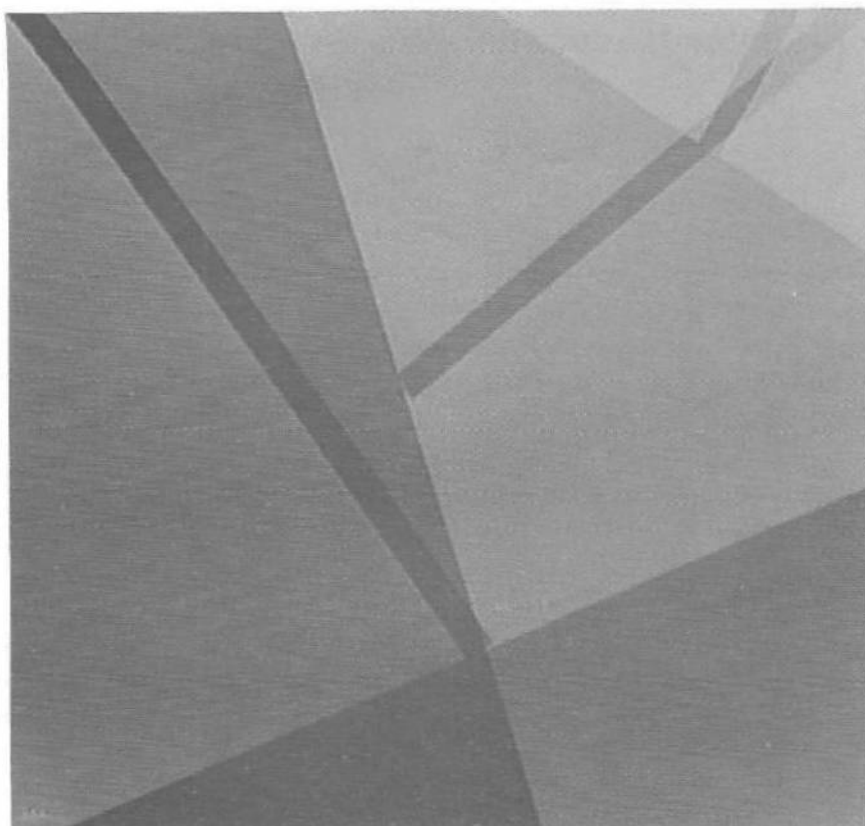


Fig 3 Geraldo de Barros. *Fotoforma*, c. 1949. Fotografia. Múltiplas exposições sobre o negativo. Acervo Musée de l'Elysée.

Geraldo de Barros trabalhava com uma câmera *Rolleiflex* que lhe permitia fazer múltiplas exposições sobre o mesmo negativo. *Fotoforma* (c. 1949) mostra figuras geométricas chapadas em preto e tons de cinza. Fotografando várias vezes em contra-luz algo que não é possível identificar, Barros construiu triângulos e polígonos irregulares, planos e linhas retas que se sobrepõem e se repetem. A operação consistia em girar a câmera de modo a variar o tamanho e a posição das formas no quadro. Barros utilizou um método racional e mecânico, sem a intervenção direta de sua mão para criar uma imagem que, teoricamente, pode ser lida por qualquer pessoa de maneira objetiva. Por ser uma fotografia, o trabalho é reproduzível, o que condiz com o ideal de aplicação industrial da arte concreta.

Além do dinamismo ótico criado pelas diagonais, outra afinidade dessas *Fotoformas* com o concretismo é o fato de que, nelas, as figuras geométricas não assumem posições definidas de figura e de fundo, ao contrário, alternam-se no plano do quadro, denotando a destruição da estrutura estanque que caracterizava os quadros representativos.

Minha intenção aqui foi identificar, nesse universo tão diversificado que é a produção fotográfica de Geraldo de Barros, imagens que efetivamente estabelecem uma conexão mais direta com a arte concreta, com as quais as *Fotoformas*, de modo geral, são freqüentemente vinculadas.

German Lorca e o Foto-Cine Clube Bandeirante

Daniela Maura Ribeiro¹

Resumo

German Lorca começa a fotografar em 1946. Associa-se ao Foto-Cine Clube Bandeirante (FCCB) em 1948, no qual atua até 1952. O objetivo desta comunicação é demonstrar como o aprendizado fotográfico de Lorca no FCCB – intensificado por sua participação regular no circuito de salões, concursos e seminários internos promovidos pela agremiação, além do exercício dos mais diversos tipos de fotografia, inclusive flagrantes e pseudoflagrantes – teria moldado os conceitos sobre fotografia artística e composição fotográfica que ele leva para sua vida profissional.

Palavras-chave

German Lorca, Foto-Cine Clube Bandeirante, Arte Brasileira no Século XX, Fotografia no Brasil.

Primeiramente gostaria de agradecer o convite e incentivo do Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, coordenador do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, ao qual pertencço, para compartilhar com vocês minha pesquisa sobre o fotógrafo German Lorca, e ao Centro Universitário Maria Antonia (CEUMA) por sediar o 2º Seminário *Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação*. Agradeço também a presença de todos e o fato de dividir esta mesa com a estudiosa Ana Rita Vidica da Universidade Federal de Goiás (UFG) tornando possível o debate sobre o fotoclubismo em dois Estados do Brasil, São Paulo e Goiás, em diferentes períodos: os anos 1950 e as décadas de 1970 e 1980.

Minha pesquisa teve origem como dissertação de mestrado intitulada *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*, a partir de meu interesse pela fotografia *Menina na Chuva*, 1950, realizada por um dos pioneiros da fotografia moderna brasileira, o fotógrafo paulistano German Lorca. Essa fotografia aparenta ser um flagrante, mas, na verdade, é a encenação de um flagrante ou o que denomino de pseudoflagrante².

O caminho que a pesquisa tomou é reflexo das leituras, discussões e seminários internos que ocorreram no âmbito do Grupo de Estudos entre os anos de 2004 e 2005.

Sob essa perspectiva esta comunicação coloca em pauta a metodologia que utilizei e como, devido a essa metodologia, foi importante estudar a trajetória de German Lorca dentro do Foto-Cine Clube Bandeirante para entender

¹ Daniela Maura Ribeiro é mestre em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP e membro fundador do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP. Prepara projeto de Doutorado e colabora com textos críticos em catálogos de exposições e outras produções científicas.

² Termo cunhado livremente em minha dissertação de mestrado. Denomino de pseudoflagrante a fotografia que é encenada com a intenção de aparentar ser um flagrante. Ver SILVA, Daniela Maura Abdel Nour Ribeiro da. *Verdade ou Mentira? Considerações sobre o flagrante, o pseudoflagrante e a composição na fotografia de German Lorca*. Dissertação de mestrado apresentada à área de concentração Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: ECA-USP, 2006.

a questão do flagrante e do pseudoflagrante em sua fotografia, tema de minha dissertação. Nesse sentido exploro aqui duas questões: a metodologia empregada na dissertação e considerações sobre a trajetória de German Lorca no Foto-Cine Clube Bandeirante. Busco demonstrar como o aprendizado desse fotógrafo no Bandeirante – intensificado por sua participação regular no circuito de salões, concursos e seminários internos promovidos pela agremiação, além do exercício dos mais diversos tipos de fotografia, teria moldado os conceitos sobre fotografia artística e composição fotográfica que ele leva para sua vida profissional.

Metodologia

O Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA-USP, coordenado pelo Prof. Dr. Tadeu Chiarelli, foi formado em março de 2004, com o objetivo inicial de

(...) estudar e refletir sobre as questões ligadas às artes visuais e à fotografia, tendo como parâmetro metodológico geral a história da arte e, como objeto preferencial, a produção artística/fotográfica e o sistema de arte brasileiro³.

Durante os anos de 2004 e 2005, que compreenderam do período de qualificação à conclusão de minha dissertação, era esse o foco do grupo nas leituras e discussões semanais e, a partir de abril de 2005, da série de apresentações do "Seminário Interno Sobre Estudos de História da Arte, História da Fotografia e Cultura Visual"⁴, nos quais, além de cada membro do grupo apresentar o andamento de sua pesquisa para discussão com os demais, tivemos palestras de estudiosos como Annateresa Fabris, André Toral, Cândido Domingues Grangeiro, Helouise Costa e Maria Alice Milliet, entre outros, que compartilharam conosco as metodologias de suas pesquisas.

Durante esses anos, lemos diversos autores, como por exemplo, Jonathan Harris, Giulio Carlo Argan, Maurizio Fagiolo, José Emílio Burúcu, Martine Joly, T.J. Clark, Svetlana Alpers⁵, entre outros, estudando temas como Arte e Sociedade, Cultura Visual, o Instituto Warburg, Multiculturalismo, Arte e Feminismo.

De todo esse contexto, o que influiu mais diretamente em minha pesquisa de mestrado, em termos de metodologia, foi o conceito de "Cultura Visual" cuja inclusão nas discussões do grupo visa

contemplar estudos que não tenham como objeto de interesse apenas aqueles ligados aos conceitos canônicos de "arte" e mesmo de "arte fotográfica". O Grupo acredita que estudos de história da arte que tenham como objeto a fotografia não podem prescindir de um conhecimento mais alargado sobre outros métodos de abordagem paralelos àquela disciplina, uma vez que eles podem ajudá-la na problematização e compreensão do fenômeno visual⁶.

Comecei a perceber mais claramente esse fato com a leitura do livro *A arte de descrever – a arte holandesa no século XVII*, da autora Svetlana Alpers⁷, que lemos do início ao fim, durante vários encontros do Grupo de Estudos. Essa publicação

3 Ver "Histórico" In: *BOLETIM* no. 0/Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas Arte & Fotografia do depto. de Artes Plásticas da ECA-USP, "Relatório de Atividades março de 2004/maio de 2005", p. 1.

4 Tal Seminário consiste em encontros do coletivo com profissionais que tenham terminado recentemente estudos nas áreas arroladas, com o objetivo de familiarizar a equipe com experiências profissionais de pesquisa de assuntos correlatos aos seus próprios estudos, podendo trocar idéias e refletir sobre as propostas dos seminaristas. Intercalando os encontros com esses profissionais, os próprios membros realizam seminários para os colegas, podendo discutir seus estudos e compartilhar problemas e soluções". Vide *BOLETIM* No. 0, Op. Cit., p. 3

5 Para detalhes sobre as leituras que o grupo realizou entre março de 2004 e maio de 2005 ver *BOLETIM* no. 0, Op. cit. Sobre as leituras realizadas em 2006 ver *BOLETIM* no. 1/Grupo de Estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2006, 85 p. il., p&tb.

6 Vide nota de rodapé do *BOLETIM* no. 0, Op. cit., p. 3.

7 ALPERS, Svetlana. *A arte de Descrever – a arte holandesa no século XVII*. São Paulo: EDUSP, 1999.

traz uma reflexão sobre a pintura holandesa levando em conta para a análise das obras, recursos visuais como o microscópio, a câmera obscura e os mapas.

Dessa forma entendi que para pensar a fotografia de German Lorca eu tinha de levar em conta a cultura visual⁸ em que o fotógrafo estava inscrito nos anos 1950: o tipo de câmera por ele utilizada (como a Leica, 35 mm), a produção de fotografias amadoras em âmbito fotoclubista (Lorca foi um fotoclubista) e a circulação de revistas ilustradas no Brasil a exemplo da *Life* e *O Cruzeiro*, que difundiam parâmetros modernos da fotografia internacional e traziam imagens produzidas por fotógrafos seminais nesse contexto, como Henri Cartier-Bresson e Jean Manzon. Os pilares para o entendimento de tal cultura se constituíram a partir do estudo da atuação de Lorca no Foto-Cine Clube Bandeirante na busca por conhecer quais fotografias ele produziu enquanto foi associado ao Clube, de quais eventos participou, que preceitos eram difundidos no Bandeirante e o quanto esse panorama influenciou em sua carreira.

Para isto, pesquisei exemplares dos boletins do Foto-Cine Clube Bandeirante, dos anos de 1947 a 1952, em sua sede, localizada na Rua Augusta, em São Paulo, e para dar conta do conteúdo das revistas *Life* e *O Cruzeiro*, fui pesquisá-las na Biblioteca Municipal Mário de Andrade⁹ e na Biblioteca do Museu de Arte de São Paulo – MASP, respectivamente. Intercalei a pesquisa às entrevistas gravadas com German Lorca, realizadas em seu estúdio *Photoimagem 5*, localizado, no bairro de Vila Mariana, em São Paulo, entre os anos de 2003 e 2005, onde pude olhar sua produção fotográfica incluindo as imagens que eu havia visto, anteriormente, na Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP.

Breves considerações sobre o fotoclubismo e o ingresso de German Lorca no Foto-Cine Clube Bandeirante

Antes de mais nada, creio ser importante fazer algumas breves considerações sobre o fotoclubismo.

A prática do fotoclubismo tem início com a popularização da fotografia, a partir de meados dos anos 1850, que desperta o interesse de pessoas comuns para praticá-la: os fotógrafos amadores.

Com a popularização da fotografia, começam a proliferar em todo o mundo, principalmente na Europa e Estados Unidos, clubes e associações reunindo os praticantes da nova arte. Essas entidades uniam amadores, profissionais, artistas e técnicos, os primeiros nela encontrando um novo e fascinante meio de expressão artística e os segundos, novos campos de experiência¹⁰.

Entre os clubes e associações desse período, alguns dos principais foram a *Royal Photographic Society*, de Londres, (1853); a *Société Française de Photographie*, de Paris, (1854); o *Camera Club*, de Londres (1886) e a *Fédération Nationale des Sociétés Photographiques*, da França¹¹.

No Brasil os clubes de mais destaque foram o Photo Club Brasileiro¹², localizado no Rio de Janeiro – embora o primeiro clube carioca que se tem notícia seja o Photo Club do Rio de Janeiro, fundado em 1910 e cuja existência

8 De acordo com os autores Jessica Evans e Stuart Hall "a disseminação do termo 'cultura visual' é geralmente atribuído a Svetlana Alpers, quem em 1972, também foi a primeira a usar o termo 'nova história da arte' em material impresso". Alpers emprega o termo "cultura visual" para explicar seu método de análise da pintura holandesa por meio dos recursos visuais relacionados à prática desse tipo pintura: o microscópio, a câmera obscura, os mapas. A respeito da fotografia, os autores citam um exemplo do que significaria cultura visual nesse âmbito: "Não se pode entender, por exemplo, as práticas do flagrante na fotografia amadora ou levar em conta o severamente restrito 'estilo' que ele [fotógrafo] ou ela [fotógrafa] produz, sem também considerar como essa prática se entrecruza com a indústria de manufatura da câmera e do filme fotográfico, com o desenvolvimento e processamento de companhias, com as relações nas sociedades modernas entre trabalho e lazer, e, além disso, com conceitos históricos específicos de identidade, crenças e habilidades do fotógrafo". (Tradução livre) Ver EVANS, Jessica; HALL, Stuart. "What is visual culture?" In: EVANS, Jessica; HALL, Stuart (org.) *Visual Culture: the reader*. Londres: Sage Publications, 2002 (3ª edição).

9 Na Biblioteca Mário de Andrade, pesquisei também alguns exemplares da Revista *Íris*, a saber: nº. 5 de Maio de 1947; nº. 6 de Junho de 1947; nº. 7 de Julho de 1947 e nº. 11, de dezembro de 1947; nºs. 18 e 23, Julho e dezembro de 1948; nº. 25 de fevereiro de 1949.

10 Ver COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. *A Fotografia Moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

11 Idem.

12 Ver COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. Op. cit. p. 25.

13 Idem, p.23. Além de ter se espalhado "pelas pequenas e médias cidades da atual Região Sudeste, principalmente do estado de São Paulo, como Santos, Campinas, Santo André, São Carlos, São José do Rio Preto, Barretos, Jaú, Araraquara e Bauru. No estado do Rio de Janeiro havia fotoclubes em Nova Iguaçu, Niterói, Volta Redonda, Campos e Nova Friburgo".

14 O pictorialismo, um dos assuntos mais debatidos até hoje na fotografia, foi um movimento em torno da estética fotográfica que teve origem no século XIX. Consistia em intervir com pintura nas chapas fotográficas (calótipos e daguerreótipos) e torná-las o mais próximo da pintura. Mesmo depois do advento da câmara portátil, as fotografias ainda eram realizadas pautadas em preceitos da pintura. A estudiosa Maria Teresa Bandeira de Mello classifica o pictorialismo como "anedótico", ou seja, aquele que apenas buscava imitar a pintura, e o "da forma". Este último "engajou verdadeiramente a fotografia em uma trajetória paralela à da pintura, inaugurando um campo de debates e promovendo um novo tempo para as artes visuais", nas palavras da autora. Ver BANDEIRA DE MELLO. *Arte e Fotografia: o movimento pictorialista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

15 O Foto Cine Clube Bandeirante foi fundado com o nome de Foto Clube Bandeirante. Somente em 1945 passaria a adotar o nome de Foto-Cine Clube Bandeirante, a partir da criação do departamento de Cinema.

16 Ver Boletim nº. 21 – Ano II, de janeiro de 1948, p. 15.

17 "O período inaugurado no pós-guerra suscitava forte sentimento de otimismo, nascido da mescla entre triunfos materiais de vulto e permanências das nossas singularidades". A autora sinaliza essa frase com uma nota de rodapé na qual se refere ao texto *Capitalismo tardio e sociabilidade moderna*, de João Cardoso de Mello, citando o seguinte trecho: "Na década de 1950, alguns imaginavam até que estaríamos assistindo ao nascimento de uma nova civilização nos trópicos que combinava a incorporação das conquistas materiais do capitalismo com a persistência de traços que nos singularizavam como povo: a cordialidade, a criatividade, a tolerância". Ver ARRUDA, Maria Arminda. *Metrópole e Cultura – São Paulo no meio século XX*. São Paulo: EDUSC, 2001, p. 17.

foi curta – e o Foto Clube Bandeirante, em São Paulo. Além desses dois pólos, a atividade fotoclubista se propagou por várias cidades do país como Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife, Vitória, Salvador, Aracaju, Fortaleza, Curitiba e Belém¹³.

O Photo Club Brasileiro, fundado em 1923, atuava, principalmente, voltado à estética pictorialista¹⁴. Liderou o movimento fotoclubista no Brasil até por volta do aparecimento do Foto Clube Bandeirante¹⁵, fundado em 28 de abril de 1939, o qual promove manifestações modernas na fotografia. Passa a denominar-se Foto-Cine Clube Bandeirante, em 1945, a partir da ampliação de suas atividades com a criação do Depto. de Cinema.

German Lorca ingressa no Bandeirante, sob inscrição de número 499¹⁶, no ano de 1948, às vésperas dos anos 1950, em um momento fértil para o fotoclubismo brasileiro. O crescimento industrial e urbano do país a partir do pós-guerra¹⁷ – observado nos governos de Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, caracterizados pela vigoração da democracia – traz o estabelecimento da classe média, panorama que estimula o fotoclubismo e o introduz no debate da modernidade.

De caráter elitista, o fotoclubismo, visava fazer da fotografia uma atividade artística. A condição do fotógrafo clubista, em termos gerais, era a do profissional liberal que, dono de uma situação financeira privilegiada, podia se dedicar à fotografia em suas horas vagas. Para esta classe média urbana em ascensão, carente de símbolos que a identificassem socialmente, o fotoclubismo veio bem a calhar, criando-lhe uma forte identidade cultural. O pequeno burguês agora é um artista¹⁸.

É nesse contexto, que cidades como São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente, impulsionadas pelo desenvolvimento industrial, experimentam um momento de franco crescimento urbano. Nesse período, se assiste ao progresso da construção de monumentos que se tornariam marcos históricos, como a Catedral da Sé¹⁹, em São Paulo, tema de fotografias do próprio Lorca, como *Catedral da Sé*, 1952, pertencente à coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

German Lorca, ao lado de José Yalenti, Thomas Farkas e Geraldo de Barros, segundo dados de Costa e Silva²⁰, será considerado um dos pioneiros da fotografia moderna no Brasil, destacando-se, em sua atuação no Foto-Cine Clube Bandeirante, especialmente, pelas fotografias de cenas cotidianas da cidade de São Paulo que realizava, apesar de sua produção no Clube ter sido absolutamente variada.

Embora a temática urbana estivesse presente também em trabalhos de outros associados do FCCB²¹, nem sempre esse tema era abordado por meio de flagrantes em cenas cotidianas. Isto é, o interesse podia girar mais em torno da realização de paisagens urbanas, em composições geométricas ou destacando determinada arquitetura, do que no ato de flagrar em si.

A realização de cenas cotidianas por Lorca, no âmbito do Bandeirante, mostra a questão do flagrante como uma possibilidade da fotografia moderna que se voltava à temática urbana e o pioneirismo da atuação do fotógrafo nessa seara. Segundo depoimento do fotógrafo, a respeito de sua produção

em comparação a de outros bandeirantes: “no Fotoclube eles faziam mais paisagens, eu fazia mais elemento humano...”²²

Tal afirmação de Lorca sobre o FCCB nos mostra ser importante pensar – durante os anos de 1948 a 1952, enquanto o fotógrafo esteve associado a essa agremiação –, quais eram os valores que o Foto-Cine Clube Bandeirante acreditava e disseminava, que papel esse Clube desempenhava e o que ensinava para seus associados.

O Foto-Cine Clube Bandeirante: debates sobre a estética fotográfica

Pelo menos do ano de 1947 (que precede a entrada de Lorca no Bandeirante) até 1952 (quando o fotógrafo sai dessa agremiação), os principais debates sobre fotografia que o Foto-Cine Clube Bandeirante apresenta giram em torno do conceito de fotografia artística ou “arte fotográfica” e de fotografia moderna, como é possível verificar por meio de artigos nos FCB boletins. Para abordar esses temas entram em pauta noções sobre composição, corte e a estética fotográfica.

No ano de 1947, o debate em torno da fotografia artística, no Bandeirante, ganhará fôlego com a exposição *Fotografia Artística*, exposição didática que o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque promoveu na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, patrocinada pelo FCCB em conjunto com a União Cultural Brasil-Estados Unidos e com a *Revista Íris*. Essa exposição teve a participação de célebres fotógrafos internacionais como Helen Lewit, Ansel Adams, Ralph Steiner, Charles Sheeler, Andreas Feininger, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans, Erich Salomon, Berenice Abbott e Paul Strand.

No tópico “Os Caminhos da Arte” em um artigo no Foto-Cine Clube Bandeirante Boletim, referente à palestra *A fotografia é Arte?* que proferiu, em 1947, na Biblioteca Municipal Mario de Andrade, durante essa exposição, Valencio de Barros, considera:

Esses caminhos [Os caminhos da Arte] são, no consenso geral, e na ordem da respectiva importância: – Concepção. Composição, expressão, desenho, colorido e técnica (...)

A fotografia artística não ambiciona galgar os magestosos píncaros das grandes artes, como a pintura. Contenta-se com alinhar-se entre as suas irmãs mais modestas, as artes menores do claro-escuro.

Para ela a composição e o desenho são de suprema importância. O desenho é constituído pelas linhas e pelas massas de luz e de sombra. Os olhos seguem as linhas. É um princípio absoluto. Pelas linhas nós controlamos os olhos, conduzindo-os, á vontade, para determinada parte do quadro. Por isso, cumpre ao fotógrafo conhecer o valor das linhas, o seu simbolismo, afim de guiar por meio delas a atenção do observador para o centro de interesse²³.

Nesse trecho, claro está que Valencio de Barros entende a fotografia artística a partir da noção de concepção, alinhada a idéia de composição, expressão, desenho, colorido e técnica. Nesse bojo, destaca o papel das “linhas”, aquelas que compõem o desenho e que o fotógrafo deve conhecer bem o seu valor e simbolismo, e “das massas de luz e sombra”. Ou seja, a fotografia artística,

18 Ver COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. *Op. cit.* Diferentemente da maioria dos fotógrafos amadores fotoclubistas, German Lorca não gozava de situação financeira privilegiada. Pelo contrário, Lorca residia em um bairro de classe média baixa, o Brás, e exercia o ofício de contador e despachante. Na “Seção Indicador Profissional FCCB”, de exemplares do boletim da agremiação, como o FOTO-CINE BOLETIM Ano VI – nº 69/70, jan./fev. de 1952, pode-se observar as profissões de alguns dos associados que anunciavam prestações de serviços nessa seção: Arquitetura (Dr. Guilherme Malfatti), Direito (Eduardo Salvatore), Medicina (Dr. Armando Nascimento Jr), Odontologia (Dr. Carlos Liger), Seguros (Aldo A. de Souza Lima).

19 A Catedral da Sé começou a ser construída no dia 6 de julho de 1913, mas só seria inaugurada em 25 de janeiro de 1954, inacabada, por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Para detalhes sobre o histórico da construção e inauguração da catedral da Sé ver DELELLIS, Rosana. *Catedral da Sé: Arte e engenharia na recuperação do patrimônio*. Rosana Delellis, Artur Lescher, Iatã Canabrava; [tradução inglês], Camilo Rocha. São Paulo: FormArte, 2002.

20 “Os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante atuaram no espaço aberto pelo abandono dos processos pictoriais. Negar a hegemonia da técnica permitiu ao fotógrafo uma reaproximação da natureza e com isso o experimentalismo foi deslocado da questão puramente técnica para a construção de uma nova sensibilidade. Desenvolveu-se uma visão moderna através da retomada do empirismo na prática fotográfica”. Ver COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues. *Op. cit.* p. 39- 40

21 Sigla que será adotada durante o texto para denominar o Foto-Cine Clube Bandeirante. No contexto apresentado podemos lembrar da atuação de bandeirantes como Roberto Yoshida, Kazuo Kawahara, André Carneiro, Masatoki Otsuka, José Valenti, Eduardo Salvatore.

22 Depoimento concedido à autora em 15 de abril de 2004.

23 Ver BARROS, Valencio de. “A fotografia é arte?” In: *Foto-Cine Clube Bandeirante Boletim*, Ano II, nº.16, agosto de 1947. Foi mantida a grafia da época.

para Barros, está ligada a uma estética compositiva que agrega tais noções.

Ainda na esteira da exposição "Fotografia Artística", outro membro do FCCB profere palestra na Biblioteca Municipal Mário de Andrade e publica o artigo correspondente à sua palestra em um Boletim do Bandeirante. Trata-se do artigo "Pictorialismo em Arte Fotográfica", no qual Polacow destaca algumas noções similares às abordadas por Barros. Polacow acredita que

o sucesso de uma fotografia muitas vezes independe do motivo em si, mas acha-se estreitamente relacionado à questão do espaçamento e da distribuição das massas²⁴.

24 POLACOW, Jacob. "Pictorialismo em Arte Fotográfica". In: *Foto-Cine Clube Bandeirante Boletim*, Ano II, n.ºs. 15 e 16, julho a agosto de 1947.

O autor abre no texto um tópico denominado "massas" esclarecendo, de início, que

Uma fotografia contém, naturalmente, objetos e vazios entre os mesmos. O conceito de "massa" não se prende aos objetos, como poderia parecer à primeira vista, mas às áreas delimitadas por contornos nítidos e de tonalidades diferentes. O mesmo objeto pode apresentar uma, duas ou mais massas, enquanto que vários objetos podem constituir uma única massa.²⁵

25 Idem, ibidem. Foi mantida a grafia da época.

Essas noções as quais pudemos observar nos artigos de Barros e Polacow estão dentro de uma gama de conceitos abordados na exposição *Fotografia Artística*, que certamente vão ao encontro direto de parâmetros que Lorca praticaria nas fotografias que realizava, inclusive em suas cenas cotidianas, também visíveis na produção de outros associados do Bandeirante. Podemos ter uma idéia desses conceitos pelas fotografias do encarte publicado na edição nº 6, de junho, de 1947, da Revista *Íris*, dedicada especialmente a exposição *Fotografia Artística*, que as apresenta dentro de núcleos os quais explicam a noção de fotografia artística sob diversos aspectos que se entrelaçam: "O fotógrafo é um artista"; "Trabalha com um aparelho mecânico"; "O seu meio de expressão é uma escala de valores"; "Escolhe o seu assunto"; "Compõe com a sua máquina fotográfica"; "Escolhe o momento"; "A máquina fotográfica reproduz detalhes infinitos"; "A máquina fotográfica cria a sua própria perspectiva"; "A máquina fotográfica comprime ou amplia o seu espaço"; "A máquina fotográfica paralisa ou prolonga o movimento"; "A máquina fotográfica traduz as cores em branco e negro".

A idéia de fotografia artística, no Bandeirante, sempre estará por trás dos preceitos apresentados por essa agremiação, seja na forma de artigos nos Boletins – podendo dialogar com determinado evento, como no caso da exposição *Fotografia Artística* –, seja como base para julgamento de concursos ou de discussões nos Seminários Internos. O que vem à tona é a convivência de debates sobre o pictorialismo e qual deve ser a estética de uma fotografia moderna, os quais convergem para as noções que o FCCB apresenta sobre qual a estética fotográfica que dá conta de elevar a fotografia ao status de arte.

A fotografia de German Lorca nos debates do FCCB

German Lorca se insere perfeitamente nesse patamar de discussão em que o Bandeirante se encontrava, entre os anos de 1948 e 1952, lembrando que em 1947, um ano antes de seu ingresso no FCCB, o debate sobre a fotografia como arte fervilhava no Clube em decorrência da realização da exposição *Fotografia Artística*.

Na produção de Lorca, dentro do Bandeirante, é possível encontrar claramente a preocupação do fotógrafo com a boa composição da fotografia que resulte em uma igualmente boa estética da imagem e a eleve ao patamar “fotografia de arte”.

Uma vez associado ao FCCB, German Lorca logo participa do *1º Concurso Interno do Foto-Cine Clube Bandeirante* na categoria novíssimos²⁶ com a fotografia *Paisagem de Massaguassú*. No FCCB Boletim de março de 1949²⁷ que comenta a participação dos associados nesse concurso, encontramos as seguintes considerações:

(...)Realmente, depois de algum convívio com os “maiores”, depois de participarem ou assistirem alguns julgamentos de concursos internos, mesmo os mais principiantes passam a compreender que a fotografia artística não é a fotografia nítida, com todos os mínimos detalhes mas meramente documentária, nem a paisagensinha banal e inexpressiva (como é difícil uma boa paisagem!!), nem os despreocupados instantâneos ou retratos de “álbum de família” que os amigos leigos e amáveis ou o balconista inesperto e adulator lhe recomendam como “fotografia muito boa”... Passam a compreender que a fotografia como Arte, exige mais, muito mais... e que, na verdade, tem razão aquela “turma do Clube”, “exclusivista e exigente de mais”, argumento com que, na falta de maiores conhecimentos aqueles mesmos amigos ou balconistas procuram justificar os naturais desenganos do amador principiante.

Os “novíssimos” como de costume, formam o maior contingente. Bastante numerosos e muitos, estreados, revelando contudo méritos que muitos recomendam para o futuro.

(....) Lorca, com altos e baixos, realizou um belo quadro em “Paisagem de Massaguassú (nº 72)....”²⁸

Por esse trecho é possível observarmos o que o Bandeirante esperava das fotografias realizadas por seus associados nos concursos, em termos de técnica, qualidade e estética e ao que os fotógrafos deveriam se ater para chegar nesse ponto.

No ano de 1949 – segundo ano de German Lorca no FCCB – o fotógrafo tem intensa atividade no Clube: participa da “Excursão a Bertiooga” (relato publicado no FCB Boletim, Ano IV, nº 38, junho de 1949), na qual, conta, realiza o flagrante de um padre lendo jornal em uma embarcação – embora tal imagem não tenha sido publicada no boletim, há apenas a menção de que o fotógrafo estava “muito preocupado com os assuntos para a sua Rollei...”²⁹ –; de salões e seminários internos, nos quais notamos o exercício fotográfico de Lorca na prática de parâmetros compositivos e estéticos como a utilização do plano aproximado em combinação, ou não, com o emprego

26 Durante o período em que Lorca foi associado ao Foto-Cine Clube Bandeirante, de 1948 a 1952, observa-se que as classificações dos associados nos concursos são feitas por categorias: “novíssimos”, “juniors” e “seniors”. A partir dos anos 1960, cria-se a categoria inicial de “aspirantes”, conforme nota explicativa na página 23 da edição 2004 de *A Fotografia Moderna no Brasil*. Op. cit.

27 Ver FCCB Boletim, Ano III, nº. 35, Março de 1949.

28 *O Primeiro Concurso Interno*. In: Foto-Cine Clube Bandeirante BOLETIM, Ano III – nº 35, Março de 1949, p. 17.

29 FCB Boletim, Ano IV, nº 38, junho de 1949, p. 14. Essa fotografia integrou a mostra comemorativa aos 60 anos de carreira de German Lorca na Pinacoteca do Estado, em dezembro de 2006.

30 Lorca participa com uma mesma fotografia de diversos salões. Colocaremos no texto apenas alguns exemplo dessas participações.

31 Os boletins do FCCB trazem a seguinte explicação sobre o que são "As Fotografias do Mês": "Sob a epígrafe acima [Fotografia do Mês], o Boletim reproduzirá todos os meses, algumas das fotografias que melhor classificação obtiverem nos concursos internos do Clube, nas várias categorias em que se dividem os concorrentes". Ver, também, por exemplo, FCB Boletim, Ano V - nº 51, julho de 1950, p. 10.

32 IV de número 43, de novembro de 1949.

33 Idem, ibidem.

34 "You press the bottom, we do the rest", slogan da Kodak do ano de 1888, por ocasião no lançamento de câmaras portáteis.

35 Ver FCB Boletim, Ano IV - nº 40, Agosto de 1949, p. 6-7.

36 Idem, p. 6

37 Idem, p. 7

38 Essa fotografia integra a Coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo, com o título de *Cortiço no Brás* e data de 1952, o que indica que, provavelmente nesta data a fotografia teve seu título revisto.

de reflexo ou sombra do objeto fotografado. Esse é o caso também de *Irmã de Caridade*, *Malandragem* e *Cortiço*, fotografias, todas do tipo flagrante ou pseudoflagrante, com as quais participa de salões como o *12º Salão do Chile (Irmã de Caridade)*, *8º Salão Internacional de Arte Fotográfica (Malandragem)*³⁰ e Seminários, a exemplo do *3º Seminário de Arte Fotográfica do Foto-Cine Clube Bandeirante (Cortiço)*.

Mas se, coincidentemente ou não, Lorca participa desses eventos com fotografias do tipo flagrante ou pseudoflagrante, seu exercício fotográfico não se limita a isso – embora a produção do fotógrafo nessa seara tenha sido seminal para sua carreira. No mesmo ano de 1949, Lorca tem uma fotografia de sua autoria *Circo de Cavalinhos*, publicada como Fotografia do Mês³¹, no FCCB Boletim, Ano IV, nº 40, agosto de 1949, com a qual, junto com o pseudoflagrante *Malandragem*, e com a fotografia de arquitetura *Colunas de Museu*, participa do *8º Salão Internacional de Arte Fotográfica*.

Mas, nessa diversidade de produção, fica clara a busca de Lorca pela boa composição e estética da imagem fotográfica, de modo a torná-la uma fotografia artística, dentro dos preceitos do Clube, assim como é claro o objetivo do FCCB em difundir esses preceitos, inclusive em eventos internacionais.

Vejamus que o próprio título do evento, já mencionado, *8º Salão Internacional de Arte Fotográfica*, traz a idéia de "Arte Fotográfica", e não de "Fotografia". Em um boletim que precede a realização desse evento, a idéia de "Arte Fotográfica" é reforçada. O FCCB defende que o fotógrafo deve ter "mais do que conhecimentos puramente técnicos", mas "dotes de espírito, temperamento e personalidades verdadeiramente artísticas"³², demonstrando que "a fotografia é arte e arte das mais difíceis, para qual se exige mais, muito mais do que o simples 'apertar do botão'³³", fazendo referência ao célebre slogan da Kodak³⁴.

Corroboram com esse pensamento outros artigos publicados em boletins no ano de 1949, como o *Homem por detrás(sic) da camera(sic)*³⁵, escrito pelo fotógrafo alemão Fritz Eschen e transcrito do Boletim do Club Fotográfico de Cuba, no qual o autor defende que "É justo (...) que os fotógrafos aspirem ver-se valorizados de acordo com os seus reais méritos, isto é, de acordo com o seu talento artístico e habilidade técnica"³⁶, concluindo que "Não é a câmera que produz a boa fotografia, mas o homem que está por detrás dela e que deve te-la completamente concebida antes mesmo de pegar na máquina"³⁷. Ou relatos de seminários internos do Clube, como o do *3º Seminário de Arte Fotográfica*, do qual Lorca participa com a fotografia *Cortiço*, 1949, desencadeando um debate em torno da composição estética adequada para uma fotografia de cortiço.

A fotografia *Cortiço* (renomeada por Lorca, posteriormente de *Cortiço no Brás*)³⁸ foi discutida, nesse seminário, por associados, como Geraldo de Barros e pelo orientador do evento, Eduardo Salvatore.

Lorca tinha "tido a idéia de realizar uma fotografia que representasse um cortiço, com todas as peculiaridades de seus problemas sociais: colheu o instantâneo em apreço, aproveitando a figura do menino ao entrar no estreito corredor".

Os comentários de Geraldo de Barros e Eduardo Salvatore sobre a fotografia apresentada por Lorca são coincidentes e giram em torno, fundamentalmente, do questionamento do fator "composição". Lorca não

teria atingido a composição adequada de modo a reproduzir propriamente o ambiente de um cortiço e deveria ter estudado previamente o local da foto para isso. O fotógrafo argumenta colocando em pauta a questão do instantâneo, creditando a este a impossibilidade de tratar devidamente o assunto (um cortiço), pela preocupação de não chamar a atenção do fotografado.

A observação de Salvatore, mais precisamente, é a seguinte:

o "instantâneo" assim entendido a rapidez da ação do fotógrafo o método de ação mais indicado para assuntos como o da fotografia. Em cenas de rua tema que o autor, já nos apresentou ótimos trabalhos muitas vezes deve assim agir o fotógrafo para apanhar a cena e seus figurantes com toda a naturalidade, no momento mais indicado que se quer expressar. Quando, porém, se quer retratar ambientes, deve-se fazer um estudo acurado do local, suas condições de iluminação, ângulo mais adequado, etc. e a própria colocação das figuras e suas atitudes devem ser cuidadosamente observadas, dispondo-se os elementos no quadro em função do próprio conceito a ser expresso fotograficamente (sic).

É importante ressaltar que, apesar dos comentários que obtive no seminário, Lorca teve sim preocupação com a boa composição da fotografia, mas, sob o ponto de vista do flagrante.



Figs 01 e 02 German Lorca. Cortiço, 1949 (com corte), à esquerda; Cortiço, 1949 (original), à direita. Col. do Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP e Acervo de German Lorca (foto original).

Com o objetivo de atingir esse patamar para a fotografia que produziu, Lorca realiza aqui, a prática que se tornará comum durante toda sua trajetória, mesmo extra Bandeirante: fazer cortes na imagem.

Ele apresenta no seminário a fotografia final (com os cortes), mas, de posse do original, podemos notar que Lorca, ao cortar a fotografia, privilegia uma composição que valorize a figura do garoto em contraste com a sombra do

39 Depoimento concedido à autora em 19 de julho de 2007.

40 Henri Cartier-Bresson pregava que a composição da imagem devia se dar no olho, e, por este motivo, eram poucas as fotografias nas quais ele utilizava corte. No caso de *Atrás da Estação Saint-Lazare*, o próprio Bresson afirma ter cortado a imagem à esquerda, pois o espaço na fenda em que ele estava para fazer a foto não era suficiente para as suas lentes (esse depoimento de Bresson esteve disponível no site da agência Magnum na época em que realizei minha dissertação de mestrado). Georges Fevre, que trabalhou, por mais de 30 anos com Bresson, afirma a esse respeito, no artigo *O valor do instante decisivo*: "Dos 17 mil filmes com 36 poses, num total de 700 mil registros, apenas duas ou três fotos de Cartier-Bresson foram reenquadradas (...). Uma delas é a imagem da Gare Saint Lazare. Ele sempre foi muito atento à tração com as imagens. Impunha às redações (sic) um fio negro ao redor das fotos, de modo a evitar cortes. Cuidados desse gênero transformaram-no no olho do século XX – e ajudaram a tirar as fotografias do papel de imprensa para levá-las ao museu".

41 Em depoimento concedido à autora em 15 de abril de 2004, Lorca contou que: "O Cartier-Bresson não estava em foco no Foto-Clube Bandeirante, enquanto estive lá [1948-1952]. Eu não me lembro de ter ouvido falar de Cartier-Bresson no Foto-Clube. O que existia eram fotos de fotoclubes estrangeiros, fotos clássicas, bem feitas. Depois do Foto-Clube é que eu fui saber de Cartier-Bresson". O fotógrafo iria afirmar publicamente que não tinha tido contato com o universo de Henri Cartier-Bresson quando realizou a fotografia *Menina na Chuva*, no debate "O estético e o social na trama fotográfica", que aconteceu em 04 de outubro de 2005, no Itaú Cultural, dentro do ciclo *FotoPalavra*, organizado pela editora CosacNaify. Esse debate contou com a participação da historiadora Helouise Costa e do fotojornalista Juca Martins, além de German Lorca.

telhado de uma das casas, optando por não deixar à mostra elementos da entrada do cortiço, como os cartazes colados na parede.

Com isso, além de demonstrar estar atento a noções difundidas pelo Bandeirante, como a distribuição das massas, e os contrastes de preto e branco, por exemplo, nos faz desconfiar que poderia estar atento a parâmetros provenientes da fotografia moderna internacional, como a utilização de sombras, reflexos e plano aproximado.

Essa desconfiança ganha força com a fotografia *Menina na Chuva*, 1950, que o fotógrafo faz para o concurso *Dias de Chuva*, do FCCB, realizado no mês de junho. *Menina na Chuva*, imediatamente, nos remete à fotografia *Atrás da Estação Saint Lazare*, tirada em 1932 por de Henri-Cartier Bresson, mas veiculada pela primeira vez em 1947, na Revista Life – exemplo de flagrante no contexto de momento decisivo.

Assim como *Cortiço*, *Menina na Chuva* tem cortes a partir do original. Mas, agora, o corte, não é utilizado apenas para valorizar determinado elemento, mas, sim, para se aproximar da estética de um flagrante, uma vez que se trata de um pseudoflagrante.

Menina na Chuva é uma encenação que Lorca propôs a sua sobrinha Eunice, então com sete anos, a fim de obter mais uma opção de fotografia para concorrer no concurso *Dias de Chuva*. Lorca estava na janela de sua residência na Rua Almirante Barroso no Brás (há a sombra do para-peito na fotografia original), e de lá registrava a menina pulando a poça até obter a fotografia desejada. Para Lorca, *Menina na Chuva*

significa a juventude, a alegria da criança em aproveitar o momento de vida que eles têm. Porque uma criança não tem, vamos dizer, intenções de ser isto, aquilo, ela está vivendo o momento. Então a chuva é interessante, a chuva é bonita, então elas fazem isto. Pode ser que um adulto diga, ah, chuva eu vou sair na chuva, para que? Mas para elas [as crianças], brincar na sarjeta com um barquinho de papel, isto não existe mais. No meu tempo existia³⁹.

E é com a idéia de registrar esse momento de alegria da criança em contato com a chuva, que German Lorca aproxima-se da idéia de flagrante, de momento decisivo obtendo uma estética semelhante à fotografia de Cartier Bresson. Enfatiza o reflexo na água de quem pula a poça – ainda que realizando cortes de porte na imagem necessários para isso⁴⁰ – e costumando afirmar que não conhecia o universo de Bresson quando fez *Menina na Chuva*⁴¹. Contudo há que se levar em conta a circulação de parâmetros estéticos da fotografia moderna internacional (na qual se inclui Cartier Bresson), através de exposições como a *Fotografia Artística* (a que Lorca poderia ter acesso); salões internacionais promovidos pelo FCCB, como o *8º Salão Internacional de Arte Fotográfica* (do qual Lorca participa), ou mesmo em revistas como a *Life* e *O Cruzeiro* (lembrando também da atuação de Jean Manzon nesta última revista).

Porém, além de questões estéticas, aqui entra em debate aquilo que foi de fato flagrado (o pulo da menina) em contraste com o aquilo que foi concebido (a cena de uma menina pulando uma poça d'água). Ou seja, entra em debate o universo das ficções na fotografia como possibilidade criativa do fotógrafo⁴².

Parece que Lorca brinca com esses parâmetros, como se zombasse da noção de realidade na fotografia, criando determinada cena que seja semelhante a uma verdadeiramente flagrada.

Emprestando reflexão sobre questões similares no cinema, cabe a consideração de que “a relação entre coisa, imagem da coisa e olhos do espectador não é tão simples como poderia parecer à primeira vista”⁴³. Está em jogo o mundo da representação, da semelhança, da fidelidade, da ilusão, da impressão de realidade, da impressão de verdade, do parecido (parecença), dos conceitos de verdadeiro e falso, da ambigüidade.

O curioso é que Lorca ganha destaque no concurso *Dias de Chuva* com outra fotografia, de cunho completamente diverso, que é *Chuva na Janela*, embora tenha inscrito também outro pseudoflagrante, *Homem na Chuva*, no qual utiliza como modelo o seu irmão Francisco Lorca Lopes.

Igualmente curioso é o fato de o concurso pedir entre as fotografias que poderiam ser apresentadas desde “(...) cenas (sic) de rua, até um simples detalhe de uma poça de água ou de um pingo de chuva”, além de paisagens, mas não ter colocado em destaque como “As Fotografias do Mês”, nenhuma cena de rua, de Lorca ou qualquer outro fotógrafo. E mais: paradoxalmente, no artigo *O Fotógrafo e as Cenas de Gênero*, escrito por Antonio da Silva Victor, publicado no boletim do Bandeirante de abril de 1951, relativo a um concurso interno com o tema *Cenas de Gênero* o autor afirma ter existido escassez de “cenas de rua”, nesse concurso, que ocorreu “há alguns anos no calendário dos concursos internos”:

Quando se processaram as inscrições e, posteriormente o julgamento, tivemos ensejo de observar como foi o tema resolvido pelos inscritos. Alguns preferiram colher flagrantes de crianças; outros, lançaram mão de cenas esportivas; também tivemos o registro de cenas de rua, porém em menor escala e em nível de expressão bem mais modesto. No entanto, quem como nós vive numa cidade como S. Paulo onde em cada instante um olho experimentado “descobre” quadros notáveis, não poderia deixar de sentir um certo desapontamento, pela reduzida soma de fotografias colhidas nessa imensa metrópole, em seus ambientes típicos ou de suas figuras também peculiares⁴⁴.

Ora, se havia escassez, havia também um fotógrafo como Lorca, que, entre as fotografias que inscreveu, em concurso diverso ao comentado por Victor, é verdade, mas que também “estimulava” a realização de cenas de rua, estavam ali inscritas as tais cenas (encenadas, mas o que importa?).

Nesse cenário o que se delineia, a meu ver, é a atuação de Lorca procurando dialogar com as propostas do FCCB: se um concurso abre a possibilidade de inscrever tanto “fotografias de pingos”, como “cenas de rua”, Lorca aposta em ambas, sempre atento à boa composição da imagem. Portanto, não se importa de, para chegar a tal patamar, encenar uma fotografia realizando um pseudoflagrante.

Esse diálogo de Lorca com as propostas do Bandeirante, se torna mais nítido se pensarmos que, no mesmo ano de 1950, em que participa do concurso *Dias de Chuva*, o fotógrafo faz o retrato solarizado *Le diables aux corps*, capa do boletim de junho do FCCB (mês em que é realizado o referido concurso).

42 Sobre a criação de ficções na fotografia, ver KOSSOV, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 3ª ed., 2002.

43 Ver MENEZES, Paulo. “O Cinema Documental como Representificação Verdades e mentiras nas relações entre representação, documentário, filme etnográfico, filme sociológico e conhecimento” In: CAIUBY NOVAES, Sylvia et alii (orgs.) *Escrituras da Imagem*. São Paulo: FAPESP/Edusp.

44 Ver VICTOR, Antonio S. *O Fotógrafo e as cenas de Gênero*. In: Foto-Cine Boletim, nº 60, abril de 1951. p. 8.



"LES DIABLES AUX CORPS"
 GERMAN LORCA

Fig 3 Capa FCB Boletim de Junho de 1950, com a fotografia *Les Diables aux Corps*, de autoria de German Lorca, Acervo Foto-Cine Clube Bandeirante.

45 O artigo foi publicado, em partes, durante diversas edições do FCB boletim, além do de nº 56, Ano V, de dezembro de 1950; Ano V – nº 50, de junho de 1950, págs. 6 a 9; nº 51 de julho de 1950, págs 6 a 8; Ano V – nº 52 de agosto de 1950; Ano V – nº 53 de setembro de 1950; Ano V nº 54 de outubro de 1950; Ano V – nº 55 de novembro de 1950.

Tal retrato é também um dos destaques na conclusão do artigo *Composição* de Aldo de Souza Lima, publicado no boletim de dezembro⁴⁵, como exemplo de um tipo de composição que o autor classifica como “propriamente ditas”, ou seja, a composição

(...)própria, individual, única para um determinado trabalho. O artista ao sofrer o processo subjetivo da criação sente a *forma* composicional sem que, posteriormente, a possa definir. (...) São estas formas as de maior valor artístico pois são originais e determinam, como tal, o grau de elevação creadora e estética do autor⁴⁶.

Além desse destaque nos boletins do FCCB, a fotografia *Le diables aux corps*, de Lorca, é selecionada para diversos salões e exposições dos quais o fotógrafo participa como associado do Bandeirante, tanto nos anos de 1950,

46 Esta citação segue a grafia da época. Ver Boletim Ano V – nº 56 de dezembro de 1950.

como em 1951. Entre eles, o *IX Salão Internacional de São Paulo* e o *IV Mostra de Retratos, Figuras e Nus*, de Bologna, em 1950, e da mostra, na *Sociedade Fotográfica Subalpina*, em Turim, na Itália, que exibiu uma coleção de fotografias de associados do Bandeirante. Nesse evento German Lorca e a fotografia *Le Diables aux Corps* estiveram entre "os autores e obras que mais interessaram os visitantes"⁴⁷.

Se formos observar o desenvolvimento de Lorca no FCCB, notaremos que a articulação do fotógrafo no trabalho compositivo (não é à toa que uma de suas fotografias seja mencionada em um artigo sobre composição) é tal que utiliza os parâmetros estéticos da dita "fotografia de arte", tanto nos flagrantes e pseudoflagrantes, como em retratos, fotos de arquitetura...

Outro exemplo em que é possível observar essa articulação de Lorca é o flagrante *Apartamentos*, 1951, capa do Boletim ano VI, nº 68 de dezembro de 1951, do FCCB, com o qual participa e ganha primeiro lugar no concurso Alejandro Del Conte, em 1952.

Essa fotografia pode parecer encenada - Lorca tem a qualidade de fazer com que fotografias encenadas se assemelhem a flagrantes e vice-versa (lembramos do inverso em *Menina na Chuva*). Porém, *Apartamentos* foi um flagrante que o fotógrafo captou, segundo seu depoimento, em um conjunto de apartamentos populares que pertencia ao IAPI, atualmente conhecido como INPS, na Mooca.

Observando-se a fotografia com corte em comparação com a original, percebe-se o claro interesse de Lorca por questões compositivas. O fotógrafo elimina da imagem as outras partes do prédio, criando uma fotografia de beleza e rigor formais e geométricos.

Assim não importa se Lorca fotografa os pingos de chuva nos vidros da janela de uma casa; os cavalinhos de um carrossel; as colunas de um museu; se ele faz um retrato; colhe ou encena flagrantes. A busca pela boa estética compositiva é o que une todas as fotografias que Lorca realiza. E com essa atuação vai obtendo pontuação e boa colocação no ranking do Bandeirante: na classificação geral de 1951, por exemplo, Lorca obtém o 1º lugar entre os "juniors", com 240 pontos. O fotógrafo tem um total de 17 trabalhos admitidos nos salões de 1951, totalizando 460 pontos⁴⁸.

Além disso, fotografias com as quais se consagrou durante sua atuação no Clube continuam a fazer parte de salões internacionais no ano de sua saída da agremiação, 1952, como é o caso de fotografias *Le diable au corps* e *Malandragem*, com as quais participa do 2º Salão de Lyon, França⁴⁹.

Conclusão

Encerro este texto elegendo como ponto fundamental da reflexão até aqui traçada, o potencial criativo de Lorca na busca por determinada simbologia ou por encontrar a estética ideal para as fotografias que faz atento, sempre, à composição da imagem. Preciosidade bruta que Lorca lapida durante sua atuação no Bandeirante e que está presente também em sua produção posterior, como fotógrafo profissional: Lorca dedica-se a carreira de fotógrafo publicitário, antes disso realizou algumas reportagens fotográficas como a do *IV Centenário de São Paulo*, para a revista Abril, mas nunca deixou de lado seus ensaios autorais.

47 O Boletim, Ano VI, de outubro de 1951, destaca na nota sobre a participação dos bandeirantes nesse evento: "Os comentários sobre essa representação tem sido os mais lisonjeiros e dão bem uma idéia de como a fotografia bandeirante está se caracterizando por uma rápida e extraordinária evolução e por sua independência aos conceitos clássicos e conservadores, vem sendo compreendida nos círculos mais evoluídos, dentre os quais os italianos ocupam posição destacada". (p. 32)

48 Ver Foto-Cine Boletim Ano VI, março-abril de 1952.

49 Foto-Cine Boletim Ano VII, nº 73, maio de 1952.

Como bem reflete José de Souza Martins,

German Lorca foi e tem sido um dos rebeldes da criativa insurgência contra a concepção pobre da fotografia como meramente verossímil, congelamento do que o olho comum pode ver. Mesmo quando foi chamado a fazer fotografia documental tal, como nas comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo, em 25 de janeiro de 1954, sem deixar de ser o repórter fotográfico que lhe pediam, foi o artista que enquadrou o documental na composição que propõe descrição e indagação ao mesmo tempo. Sobretudo na cerimônia realizada na catedral, Lorca produziu imagens dominadas pela polissemia dos possíveis, inscrita nos contrastes da teatralidade que cercava o ato⁵⁰.

50 MARTINS, José de Souza. "O imaginário de German Lorca." In: Caderno Valor *Fim de Semana Eu &*, Jornal Valor, sexta-feira e fim de semana, 12, 13 e 14 de janeiro de 2007 - Ano 7 - Nº 328, p. 14.

Assim, na minha visão, *criatividade e simbologia* definem a estética fotográfica de Lorca, que começou a se desenhar no Bandeirante, e são palavras-chave para a compreensão de sua trajetória ao longo de sessenta anos.

O autor na fotografia um estudo de caso sobre a Coleção Pirelli-Masp de Fotografia

Carolina Soares¹

Resumo

A comunicação tem como objetivo interrogar sobre a validade do emprego do termo 'autor' como forma de compreender a fotografia contemporânea. A partir do estudo realizado no mestrado sobre a Coleção Pirelli-Masp, busca-se encontrar razões que justifiquem a persistência de tal conceito. A hipótese que se levanta considera esta atitude como parte de um processo de legitimação para uma história da fotografia brasileira por meio de uma instituição museológica.

Palavras-chave

Fotografia, arte, museu, coleção, história da fotografia.

Início essa comunicação interrogando sobre quem é o autor da fotografia: o fotógrafo ou o artista? A resposta a essa ambiguidade supostamente semântica transforma-se, no entanto, em uma discussão ampla sobre uma história e uma estética que, desde a segunda metade do século XIX, vem buscando compreender a fotografia a partir de sua legitimidade artística. Isso significa que, ao longo desse percurso, tem sido constante o intuito afirmativo de tornar a fotografia arte. Muitas, talvez, sejam as razões para essa insistente aproximação, mas aqui irei me deter naquela que acredito ser uma das mais relevantes, ou seja, a cultural.

De maneira inegável, existem diferenças técnicas entre uma pintura, uma escultura ou uma fotografia e são essas especificidades do fazer que levam também a resultados cujas apreciações são diferenciadas e decisivas para o entendimento sobre aqueles objetos. A questão que se coloca é como alcançar o lugar e a medida que cada um assume num determinado contexto artístico e cultural para então compreender sua forma de valorização.

A historiadora Laura González Flores² questiona a existência de fato de diferenças entre a fotografia e a pintura, pautando sua análise na idéia da constituição de complexos paradigmas ideológicos maiores voltados para construções culturais, sociais e institucionais. Nesse processo, são produzidas analogias relacionadas ao funcionamento e valorização histórica dos meios. Afirma ser um erro habitual pensar que os paradigmas sociais se definem por suas qualidades essenciais e não por prescrições. De fato são regidos por elaborações normativas e exclusivas que se apresentam como genéricas, descritivas, inclusivas, universais etc.

¹ Doutoranda em História da Arte pela ECA/USP; Integrante do Grupo de Estudo de Arte e Fotografia da mesma instituição; Pesquisadora do Museu de Arte Moderna de São Paulo; Crítica do Centro Universitário Maria Antonia.

² FLORES, Laura González. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 2005.

3 BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S/A, 2003.

Flores identifica, por exemplo, que, ao mesmo tempo em que existe um esforço para serem estabelecidas distinções entre os gêneros, existe também, paradoxalmente, uma busca por aproximá-los. Defende ser irrelevante a persistência sobre as diferenças devido à natureza híbrida das imagens contemporâneas. De forma semelhante, a estudiosa Dominique Baqué³ também analisa essa hibridização tendo em vista a idéia da arte contemporânea adquirir, com as vanguardas do início do século 20, um caráter fotográfico. Defende uma 'fotografia plástica' que não está mais relacionada a algo autoral, representacional, aplicável a uma história do meio supostamente pura e autônoma. Relaciona-se, pelo contrário, a uma fotografia que alcança as artes plásticas e participa da hibridização generalizada da prática, da desaparecimento, cada vez mais manifesta, das separações entre os diferentes campos de produção.

Porém, a dificuldade está exatamente em pensar de que modo essa hibridização acontece. Muitas vezes, o que se percebe é ainda uma separação entre os campos com apenas uma retomada de um conceito moderno de 'autor' atribuído àquele 'fotógrafo' que manipula a imagem movido por um ideal pictórico sem, no entanto, romper com questões caras à fotografia como, por exemplo, o referente. É aqui o terreno movediço onde surgem valores antitéticos sobre o caráter artístico da fotografia. Se por um lado a fotografia jornalística se voltará cada vez mais para a afirmação de um gênero autônomo a partir da solidez de sua linguagem, refazendo imagens já feitas, por outro, aquela que surge com as vanguardas deslocará a questão da pureza técnica e se apresentará desvinculada da intenção e do ofício do fotógrafo, prevalecendo a noção de valores artísticos relacionados com o ato de eleger, encontrar, apropriar.

Nesse último caso, parece perder relevância a discussão em torno do autor da fotografia, pois o valor estético não estará mais centrado na primazia com que foi produzida ou no meio e em suas especificidades, mas no conteúdo ou na forma conceitual como se apresenta. Porém, o mesmo não acontece quando ainda se constata a tentativa de afirmação de um campo artístico e autoral próprio da fotografia, estabelecendo contraditoriamente uma aproximação à pintura para uma suposta forma de ser potencializada enquanto produto estético.

Na discussão artística contemporânea é anacrônica a persistência de um paradigma pictorialista que surgiu para o reconhecimento da fotografia no meio artístico e cultural do final do século 19 e início do 20. Muitos fotógrafos e críticos têm voltado seus respectivos trabalhos para a permanência do debate pictórico sem questionarem a validade e razão dessa discussão que se torna legítima quando apoiada pelas instituições. É o caso da Coleção Pirelli-Masp de Fotografia que surge em 1991 e desde então se mantém como a primeira iniciativa a reunir de maneira sistemática uma parte significativa da produção fotográfica do país.

É por essa via institucional que se consolidará o discurso em defesa de uma fotografia autoral elaborado em paralelo a uma discussão mais ampla sobre a arte moderna e contemporânea. Ficará ainda evidente o desenvolvimento de uma espécie de estética neopictorialista pouco provocativa e repleta de contradições. Abre-se mão de entender a abrangência e singularidade da história da fotografia brasileira em favor da adequação de conceitos que pouco esclarecem sobre a poética da imagem fotográfica contemporânea.

Sem um aprofundamento do debate, a Coleção Pirelli-Masp é pautada por um conceito de 'autor' como parte de uma estratégia para justificar as fotografias como obra de arte. Tal estratégia tende a inseri-las em uma determinada cultura artística moderna que, alicerçada na história da arte, reforça mitos em torno da figura do autor e da obra de arte como uma imagem original e autêntica. Resulta em um mecanismo discursivo que tenta, a partir de fundamentos e conceitos estéticos legitimados pela história da arte, afirmar o lugar da fotografia em um museu.

Pelo fato do conjunto de fotografias da Coleção estar envolto igualmente pela mesma noção autoral, justificada como principal critério de escolha, as diferenças entre os trabalhos acabam por serem anuladas. Sob a insígnia do autoral, parece perder relevância o conceito, o contexto histórico em que as imagens foram produzidas, as técnicas utilizadas e os possíveis diálogos estéticos.

Não se discute, por exemplo, questões específicas como aquelas suscitadas pelas fotografias documentais de Pedro Martinelli. São imagens que indiscutivelmente resultam de decisões técnicas e ideológicas do fotógrafo. Essas escolhas, porém, parecem partir de uma estética já legitimada pelas artes plásticas. O tal 'olhar do fotógrafo' está totalmente impregnado por regras e esquemas bastante determinados. No caso de uma de suas fotografias, produzida em 1995, chama especial atenção a nitidez com que aproxima a imagem fotográfica de algo muito semelhante a um desenho.

Na fotografia de Martinelli, torna-se evidente a interface entre escolha técnica e resultado plástico, como também a tendência do fotógrafo em trabalhar a imagem fotográfica a partir de uma estética que vai além do próprio registro objetivo. A Coleção reúne um outro trabalho do mesmo fotógrafo intitulado *1º de Maio*, de 1971, cuja composição parece trazer como referência o quadro *Operários*, de 1933, de Tarsila do Amaral. Em sua análise sobre essa pintura, o estudioso Carlos Zílio chama atenção para o fato de Tarsila colocar em primeiro plano um conjunto de cabeças, uma quase massa monocromática que rompe com os limites da tela.⁴ Essa é a mesma impressão que se tem diante da fotografia de Martinelli. Outro ponto em comum é que tanto no quadro quanto na fotografia, estão representadas, ao fundo, chaminés de fábrica que conferem valor simbólico ao fazerem referência à classe operária.

O trabalho *Lagoa*, de 1988, de Márcia Ramalho, é um outro exemplo do pictórico na fotografia. Elaborado em preto-e-branco, apresenta uma granulação suave, as formas estão desfocadas, o enquadramento privilegia o céu ao invés da terra. O resultado é uma imagem quase impressionista e é justamente nesse 'quase' em que se identifica uma certa sofisticação técnica que, por sua vez, funcionando como uma espécie de 'camuflagem discursiva', sustenta a fotografia como 'autoral'. Essa estratégia torna-se perceptiva quando se lê o comentário de Rubens Fernandes Jr., membro do conselho curatorial da Coleção:

A carioca Márcia Ramalho constrói paisagens minimalistas como se fossem metáforas da memória de um momento fugaz, registradas tão sutil e fragil-

4 ZÍLIO, Carlos. *A Querela do Brasil – A questão da identidade da arte brasileira: a obra de Tarsila, Di Cavalcante e Portinari/1922-1945*, Rio de Janeiro, 1982, p.84.

mente, que parecem representação de algo que não pode ser fotografado. Quase uma dimensão espiritual para a paisagem fugidia e transparente, que radicaliza a experiência da viagem pura no espaço e no vazio da vertigem.⁵

5 FERNANDES Jr. Rubens. Catálogo
Coleção Pirelli-Masp de Fotografia,
1997, p.7.

Para comentar o trabalho de Ramalho, Fernandes Jr. pauta seus argumentos em questões para além das possibilidades do meio fotográfico. Dizer que “parecem representação de algo que não pode ser fotografado” é exatamente uma tentativa de negar o referente e aproximar o trabalho de uma pintura e de sua “dimensão espiritual”.

As relações com o universo da pintura não são singulares às imagens fotográficas presentes na Coleção, pelo contrário. Para a constituição de um cânon, explica-se a história da fotografia, de maneira recorrente, por meio da evolução de estilos ou de ensaios biográficos que identificam o fotógrafo como autor. Seguem-se modelos para encontrar um sistema legítimo para que a fotografia ocupe espaços arquitetônicos e culturais reservados antes à pintura.

A aplicação de critérios estilísticos e autorais à fotografia, muitas vezes, confunde-se com um intuito histórico de produzir grande impacto ao atribuir à imagem fotográfica sofisticação tanto discursiva quanto técnica. Segundo Rubens Fernandes Jr., uma das características da fotografia contemporânea é analisar o conteúdo da imagem por meio do estilo do autor, definido como “[...] a atitude do fotógrafo diante do mundo, sua percepção e sua construção de um sistema de equivalências estéticas ou semânticas”.

Por não explicitar o que constitui e caracteriza esse ‘sistema de equivalências estéticas ou semânticas’, essa terminologia pode ser pensada como parte de uma estratégia discursiva baseada em critérios subjetivos para a escolha dos ‘autores’ e dos ‘estilos’. Esses termos tornam-se imprecisos e ambíguos em seu texto, pois parecem designar tanto certas características gerais comuns ao conjunto de trabalhos produzidos por diferentes criadores, quanto características singulares e originais que marcam fortemente um trabalho, distinguindo-o dos outros, ou seja, indicam tanto o que se assemelha, quanto o que distingue.

Para os historiadores Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, a identificação do estilo pode levar à atribuição, o que coloca a obra no preciso âmbito cultural em que foi realizada. Para isso, “[...] não basta verificar analogias temáticas ou formais; é necessário reconstruir o processo de desenvolvimento de uma cultura figurativa, tendo em vista que nela se operam freqüentemente mudanças”.⁶

6 ARGAN, Giulio Carlo & FAGIOLO,
Maurizio. *Guia da História da Arte*,
Lisboa: Estampa Editorial, 1994, p.25.

Desse modo, para aplicar o termo estilo à cultura figurativa contemporânea, é necessário compreender as transformações conceituais que o próprio termo tem sofrido principalmente a partir da segunda metade do século 20. Na medida em que a arte assimilava todas as técnicas e todos os materiais possíveis sem nenhuma interdição de princípio – recusando assim qualquer especificidade e rompendo com a tradição –, a noção de estilo foi deixando de ser evocada para definir a singularidade característica do ofício ou o vocabulário formal de seus autores.

Aparentemente sem temer permanecer em terreno ambíguo, o termo ‘estilo’ é empregado por Fernandes Jr. para tentar demonstrar que os trabalhos são

escolhidos para a Coleção por suas singularidades. Ou talvez por reunirem um conjunto de características estéticas bastante afirmadas e identificáveis como parte incontestável de um determinado 'sistema de equivalências estéticas ou semânticas'.

As análises individuais das fotografias de Cassio Vasconcellos e de Pierre Verger, por exemplo, estão pautadas em critérios técnicos, estéticos e históricos bastante distintos. Ambos estão na Coleção e trabalham com a fotografia, porém buscam resultados e realizam propostas diferentes. Essas distinções, no entanto, não estão postas pela Coleção, o que confirma a busca por uma unidade por meio da atribuição do termo 'autor' às imagens.

Não há aqui o intuito de questionar se os trabalhos de Vasconcellos e de Verger – ou de qualquer outro fotógrafo da Coleção – são autorais ou não. O que se propõe é pensar o que representa a definição de um 'autor' para a compreensão da fotografia contemporânea e de que forma tal conceito dialoga com a história.

De fato, a simples restrição ao 'autoral' leva a um distanciamento das especificidades dos trabalhos. De acordo com o estudioso Jean-Marie Schaeffer, isso é sintomático da constituição de coleções fotográficas nos museus, que buscam ilustrar "[...] a gênese indiscutível de um consenso de julgamentos de gosto atingindo a instituição de uma tradição e de normas estéticas com pretensão universalizante".⁷

Para Schaeffer, o problema deve-se principalmente à ausência de congruência entre uma prática específica e a instituição de determinados paradigmas estéticos. Ao lado de imagens de fotógrafos considerados criadores de valores estéticos, encontram-se igualmente fotos de reportagem, clichês científicos, retratos de álbum de família, imagens documentais etc.⁸ No caso da Coleção Pirelli-Masp, a ausência de congruência, apontada por Schaeffer, é identificada na relação paradoxal entre algumas imagens fotográficas e os paradigmas estéticos utilizados para a seleção destas.

Retomando o exemplo dos trabalhos dos fotógrafos Cassio Vasconcellos e Pierre Verger, percebe-se que enquanto o primeiro desenvolve, entre 1980 e 1990, manipulações técnicas com resultados que remetem quase que diretamente ao pictorialismo histórico, o segundo volta-se, entre 1940 e 1950, para um registro próximo ao antropológico.

Os trabalhos de Vasconcellos tentam dialogar e ampliar a idéia de uma subjetividade criadora do fotógrafo, do 'autor'. Para a Coleção, foram selecionadas três fotografias suas e entre elas não há uma relação estética ou temática evidente. No entanto, a aproximação entre essas imagens anula as diferenças, atribuindo-lhes uma possível coerência a partir da idéia de manipulação técnica que as tornam supostamente autorais.

Essa valorização do pseudo-experimental estará presente nas fotografias de muitos outros 'autores' da Coleção como, por exemplo, Eustáquio Neves, Avani Stein, Georges Racz, Marcos Magaldi, Arthur Omar, Maurício Simonetti, Luiz Guimarães Monforte, Roberto Cecato, Klaus Mitteldorf, Bettina Musatti e Kenji Ota.

O trabalho do fotógrafo, no laboratório, é privilegiado pela Coleção como uma estratégia da 'retórica fotográfica' para se alcançar um resultado autoral.

7 SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária*, Campinas: Papyrus, 1996, p. 142.

8 Ibid.

Paisagens, naturezas-mortas, imagens publicitárias, todas elas parecem querer ganhar caráter “artístico” a partir da manipulação em laboratório.

O ‘toque autoral’ está presente na maneira como esses fotógrafos simulam a ausência de um limite físico e preciso da imagem fotográfica, apresentando-a não como recorte do real (é o que são, neste caso), mas como construção de uma ‘mancha’ conseguida por meio do desenho ou da gravura. Uma persistência pictorialista em plena fotografia brasileira autoral. Essa intenção é evidenciada principalmente nos trabalhos de Marcelo Lerner e Kenji Ota, que parecem ter trabalhado com pincéis sobre tela. Por meio de procedimentos artesanais, as bordas perdem a exatidão característica da fotografia.

Em sua tese de doutorado, Rubens Fernandes analisa o trabalho de Kenji Ota:

[...] com suas pesquisas, pretende alcançar uma outra visibilidade para a materialidade da imagem fotográfica e, para alcançar esse objetivo, ele concentra suas experiências na exploração das fissuras sobre a superfície fechada da imagem, a fim de encontrar nelas uma possível brecha para desencadear algo novo em termos de textura. A busca da extensão do visível, que delimita o território da imagem, é onde ele descobriu um enorme campo de possibilidades, quase inesgotável. Seu trabalho é um enfrentamento diário, corajoso, que tem a pretensão de valorizar o reconhecimento da linha limítrofe que separa a fotografia das outras manifestações visuais.⁹

9 FERNANDES Jr. Rubens. *A Fotografia Expandida*, Tese de Doutorado, PUC, São Paulo, p.213.

Para “alcançar uma outra visibilidade”, são produzidas manipulações que mistificam o processo fotográfico realizado em laboratório. O resultado é o deslocamento da subjetividade, antes pautada no ‘olhar único’ e agora nas ‘mãos engenhosas’ do fotógrafo que possibilitam a “extensão do visível”.

Esse pseudo-experimentalismo, que, na verdade, já faz parte da ‘retórica fotográfica’, torna-se um procedimento neopictorialista que pretende fazer com que a imagem fotográfica, gerada por um meio técnico, deixe de ser empecilho para a discussão em torno da presença do autor na fotografia.

Nesse caso, o que conta é o esforço do trabalho manual do ‘artista’ para o “reconhecimento da linha limítrofe que separa a fotografia das outras manifestações visuais”.

Sobre o trabalho desses fotógrafos que parecem pretender anular o referente fotográfico, Fernandes Jr., no livro *Labirinto e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil [1946-98]*, analisa:

Esses fotógrafos vivem o trauma da mudança da tecnologia dos suportes, na qual a imagem fotoquímica vem sofrendo ameaças de toda ordem. A partir da leitura social de seu entorno, em lugar de tentar representar o mundo com base nas suas referências, almejam construir uma representação de algo que não pode ser imediatamente reconhecido. Enfim, o que vale é simular por imagens, tentando apagar as diferenças entre o real e o imaginário, entre o ser e a aparência. Procuram, com liberdade, a inventividade, o imponderável, assumindo os imprevistos, os ruídos, para abrir um campo de possibilidades para a leitura da descoberta e da surpresa.¹⁰

10 FERNANDES Jr. Rubens. *Labirinto e Identidades – Panorama da Fotografia no Brasil [1946-98]*, São Paulo: Cosac&Naify, 2003, p.180.

Nessa construção por meio de manipulações técnicas, os resultados evitam o reconhecimento imediato do referente e podem até mesmo seduzir pelas cores, pela técnica, pela sensibilidade. Contudo, esse raciocínio parece justificar que a fotografia deveria praticar a negação de algumas de suas peculiaridades para assim se fazer pintura e alcançar o território sagrado da arte. Essa atitude está em sintonia com a discussão que a própria fotografia, dos anos de 1980 e de 1990, instaurou no âmbito das artes, principalmente da arte moderna.¹¹

Em contrapartida, as fotografias de Pierre Verger exploram o potencial do meio fotográfico de captar um suposto real. São imagens que se distinguem pela nitidez, pelo contraste entre luz e sombra, pela composição, pelo conhecimento técnico utilizado a favor do registro e da ressignificação do 'Homem brasileiro', principalmente do 'Homem da Bahia'. São fotografias de crianças, homens, mulheres, trabalhadores, festividades que parecem tentar traduzir uma determinada realidade.

Essas fotografias estão vinculadas a uma busca da 'identidade brasileira'. Em resposta a esse anseio, tem-se, nesse momento, o esforço por uma linguagem que, sendo moderna, fosse brasileira e, em um segundo momento, na década de 1930, esse objetivo adapta-se a uma temática social. O trabalho de Verger reflete valores artísticos e culturais que vigoravam na época e, assim, falar de 'estilo' é fazer referência a esses valores. Nesse sentido é bastante apropriada a definição do crítico Meyer Shapiro:

Estilo é antes de tudo um sistema de formas tendo uma qualidade própria e uma expressão significante, através das quais são visíveis a personalidade do artista e a visão do mundo de um grupo. Também é o meio de transmitir certos valores dentro dos limites de um grupo, fazendo visíveis e conservando os que se referem à vida religiosa, social e moral através das insinuações emocionais das formas. Para os historiadores da cultura e para os filósofos, o estilo é a expressão da cultura, que contém a totalidade dos signos visíveis da sua identidade.¹²

O trabalho de Verger implica no discurso em torno da construção de um imaginário nacional, que pode ser ampliada a muitos fotógrafos contemporâneos a Verger, presentes na Coleção, também colaboradores da difusão de uma fotografia voltada para uma representação idealizada da realidade sócio-cultural brasileira, como, por exemplo, Jean Manzon, José Medeiros, Marcel Gautherot, Flávio Damm, Peter Scheier e Luiz Carlos Barreto.

Neste sentido, seria oportuno rever o pensamento de Candido Portinari sobre o trabalho de Jean Manzon:

[...] Teve sua atenção voltada para as coisas do Brasil. Mostra-nos a nossa terra com os seus tipos: com as suas paisagens, com todas as suas características. [...] Afora o valor artístico, é um grande depoimento humano, imparcial, onde aparece o que o Brasil nos pode encher de orgulho e esperança.¹³

11 A fotografia se revelou como um poderoso fator de desconstrução da mitologia moderna que partia da determinação da essência pura de cada meio, da valorização do novo, da inventividade e da originalidade. No século 21, é quase impossível para uma obra reivindicar sua autonomia. Os meios não cessam de se misturarem, o que resulta em uma arte cada vez mais contaminada.

12 SHAPIRO Apud ZILIO, Op cit. p.16.

13 PORTINARI Apud COSTA, *Um Olhar que Pensa - Estética Moderna e Fotojornalismo*, Tese de Doutorado, FAU/USP, São Paulo, p.269.

Opinião semelhante encontra-se no comentário do poeta Manuel Bandeira:

Paulo Prado fez em prosa excelente retrato do Brasil. Retrato pessimista e amargo [...]. Bem diferente é este outro retrato do Brasil que nos oferece Jean Manzon. [...] Aqui não se exprime um brasileiro apaixonado [...]: fala o estrangeiro isento, o artista imparcial, de olhos objetivos como a própria lente que maneja com magistral perícia. As nossas misérias, sim, mas também as nossas grandezas [...]. A objetiva atual sem outra intervenção humana além da escolha do assunto, do ângulo, da luz. Jogando com esses três elementos, Manzon retrata fielmente a nossa terra, os nossos homens, os nossos costumes, ao mesmo tempo que se retrata a si mesmo na sua força, na sua inteligência, na sua sensibilidade, na sua coragem.¹⁴

14 BANDEIRA Apud COSTA, Ibid.

Os trabalhos de Manzon, de Verger e de outros fotógrafos igualmente significativos são fundamentais para a compreensão sobre o fotojornalismo das décadas de 1940 e de 1950 no Brasil. Eles contribuíram para a construção de uma identidade nacional e para isso concorreu suas atuações na revista *O Cruzeiro*. Esses fotógrafos colaboraram para a construção de um tipo de fotojornalismo de viés autoral. Cabe também a esse caráter autoral, muito diferente daquele atribuído a Vasconcellos e a outros, a valorização estética da fotografia jornalística/documental que passou a ocupar galerias e museus.

A atribuição dos termos 'autor' e 'estilo' ao conjunto de fotografias da Coleção tornar-se legítima pelo fato de estar relacionada a uma coleção de um museu onde é necessário identificar a presença do artista na obra para ter sua autenticidade reconhecida.

Se no final do século XIX a caracterização do autoral era quase uma exigência para que a fotografia fosse aceita como arte, no final do século XX parecia não fazer mais sentido. De forma progressiva, perdiam, assim, relevância as discussões que buscavam identificar, principalmente, na fotografia, o 'autor' da 'obra'.

O próprio pictorialismo pode ser entendido como uma forma de percepção da atividade fotográfica autoral, uma tentativa de conciliar a objetividade técnica da representação fotográfica à subjetividade criadora presente na arte. Historicamente, o movimento pictorialista pode ser assinalado como ponto culminante do desejo da fotografia de tornar-se pintura e de sua impossibilidade teórica e prática para tal.

A história da fotografia como técnica moderna de reprodução pode, assim, ser dividida em dois momentos, presentes ainda na segunda metade do século XIX. No primeiro, ocorreu a predominância da capacidade de reprodução fotográfica e por isso a fotografia foi difundida como curiosidade e como utilidade.

Como era necessário atribuir à câmera um caráter subjetivo, fez-se necessário inverter a relação entre meio e finalidade. Assim, no segundo momento, houve mudança significativa, pois a imagem produzida pela máquina tornou-se a obra do sujeito, o que marca a produção fotográfica como um ato de criatividade intelectual ou subjetiva e, conseqüentemente, objeto de proteção legislativa.

Em termos legais, eram aplicadas à fotografia as categorias da propriedade literária e as características fundamentais da personalidade. Para a lei, cada processo era fundamentalmente o processo de um sujeito.¹⁵

Um artigo escrito em 1903, relativo a direitos autorais, considerava o negativo como 'original' e, mesmo sem negar sua função de protótipo, tentava estabelecer o caráter artístico da fotografia:

[...] o negativo nada mais é do que um meio para obter a obra fotográfica, a qual consiste: artisticamente, na primeira cópia positiva obtida e, comercialmente, num número maior ou menor de tais cópias. Se para um fotógrafo existisse a obrigação de entregar ao cliente, além do verdadeiro e definitivo trabalho fotográfico, o negativo, pela mesma razão, o escultor deveria entregar o molde de argila, que serviu para a estátua de bronze ou mármore; o pintor deveria juntar ao quadro toda série de esboços, estudos, desenhos [...].¹⁶

O fotógrafo passa de artesão a proletário e, com o tempo, assume o papel de artista, pois interessava tanto à indústria quanto ao mercado proteger primeiro o *status* da fotografia como mercadoria e logo o do fotógrafo como artista. Para isso, recriavam-se as condições de uma era pré-industrial da arte para a recuperação de um valor de coisa única.¹⁷

Ao final do século XIX, a fotografia adquire uma dimensão industrial e tem reconhecido seu potencial criativo. É estabelecida uma mediação entre imagem técnica e realidade graças a um conceito como o de 'autoria'. Dominado por um sujeito ativo, o aparelho torna-se, então, um simples mediador de uma subjetividade e essa questão norteará as discussões em torno da fotografia ao longo do século XX, período em que se constata muitos momentos, nos quais o autoral torna-se condição para seu reconhecimento como arte.

Principalmente após a Segunda Guerra Mundial, é acelerado o processo de institucionalização da fotografia e, conseqüentemente, surge a necessidade de definir critérios para legitimá-la no campo da arte, ainda que sejam os mesmos definidos pela crítica norte-americana da arte moderna.

Essa crítica estabelecia como cânon a autonomia das disciplinas artísticas segundo sua própria especificidade técnica, sua pureza ou autenticidade em relação aos materiais e a originalidade e singularidade do autor. No âmbito da crítica fotográfica norte-americana, esses critérios foram assimilados principalmente pelos sucessivos conservadores de fotografia do Museu de Arte Moderna, de Nova York (MoMA) como, por exemplo, Beaumont Newhall e John Szarkowski, que defendiam a estética fotográfica por meio da subjetividade autoral do fotógrafo.

Afirmando que cada cópia fotográfica era uma expressão individual, Newhall, por exemplo, adquiria argumentos contra a acusação de que o processo fotográfico era puramente mecânico. A fotografia pensada como artística ganhava exigências pautadas na idéia de cópia pura, edição limitada, uso de técnicas caras e artesanais de impressão dentre outras estratégias.¹⁸

Pela história da arte, a concepção de autor provém de uma crença de que tudo quanto compõe uma imagem original é uma expressão dos sentimentos e pensamentos interiores de seu criador. Incluem-se aí as pinceladas do artista – sua densidade e variação – bem como a fisionomia peculiar conferida por

15 FABRIS, Annateresa. 'Reivindicação de Nadar e Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia'. In *ARS – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP*, 2003, p.61.

16 Apud FABRIS. 'A fotografia e o sistema das artes plásticas'. In *Fotografia – Usos e Funções no século XIX*, São Paulo: Edusp, 1998, p.181.

17 KRAUSS, Rosalind Et MICHELSON, Annette. 'Fotografia: número especial. Editorial de la revista October, n.5'. In RIBALTA, Jorge (org.), *Efecto real – debates posmodernos sobre fotografia*, Barcelona: Gustavo Gili S/A, 2004.

18 Ver PHILLIPS, Christopher. 'The Judgement Seat of Photography'. In BOLTON, Richard (org.), *The contest of meaning: critical histories of photography*, Cambridge: The MIT Press, 1989.

ele aos objetos e sua forma de modelar o espaço que os mesmos ocupam. De maneira crítica, Rosalind Krauss analisa a questão:

A totalidade da pintura original parece-nos carregar o autógrafo de seu criador; a importância que tem para nós reside na autenticidade com que traz a marca de seu próprio ser. É nesse sentido que parece haver uma correspondência entre o espaço da imagem que podemos enxergar e o espaço interior, psicológico e, portanto, invisível, do autor da imagem.¹⁹

19 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo, 1998, p.87.

Para Krauss, essa é uma visão que não mais corresponde ao debate artístico contemporâneo. Contudo, essa busca pelo original está dentre os objetivos da Coleção, que tenta perceber na fotografia o “autógrafo de seu criador”, ainda que para isso seja necessário aplicar conceitos que fogem à especificidade do próprio meio fotográfico. E com isso, reunir um conjunto supostamente coeso que atribua identidade, no caso à Coleção Pirelli-Masp de Fotografia.

Clube da Objetiva (1970-89): um fotoclube no central do Brasil¹

Ana Rita Vidica²

Resumo

A comunicação tratará da recuperação histórica do fotoclube de Goiânia, o Clube da Objetiva, nas décadas de 1970 e 1980, constituindo parte do percurso fotográfico do Estado de Goiás. Para isso, buscou-se a compreensão deste Fotoclube enquanto instituição, órgão seletor e produtor de imagens, percebendo em que medida o mesmo incorpora as práticas do movimento fotoclubista.

Palavras-chave

Arte Brasileira Século XX, Fotografia no Brasil, Fotoclube de Goiânia.

Conhecer, entender e compreender as práticas, tanto institucionais quanto fotográficas, de uma associação fotoamadora é o que move esta pesquisa. E assim contribuir para o descortinamento de um passado ainda pouco explorado e de grande importância para a fotografia no Brasil.

A associação em questão localiza-se no central do País, como dizem os seus próprios integrantes, longe dos grandes centros culturais, São Paulo e Rio de Janeiro, o que não impediu o contato constante, por troca de correspondências, fotografias e catálogos de salões.

Não só as fotografias registradas pelas câmeras como também catálogos de exposições e de salões, cartas manuscritas e datilografadas serviram para guardar um pouco da memória do fotoclube de Goiânia, o Clube da Objetiva.

Quando iniciada a pesquisa, em março de 2004, estes materiais, que compõem o acervo do Clube da Objetiva, não tinham ainda sido explorados e se encontravam desorganizados em uma sala na Universidade Católica de Goiás. Depois do primeiro contato, eles foram organizados pela própria pesquisadora, para o entendimento das práticas institucionais e fotográficas deste fotoclube.

Na medida em que esses documentos eram vistos e revistos, percebeu-se a impossibilidade de responder a todas as perguntas, especialmente aquelas referentes à relação dos integrantes com o fotoclube. Fez-se necessário o contato com alguns deles para conversas sobre suas vivências no Clube da Objetiva.

Soma-se à memória dos documentos uma coletividade de memórias. O termo "memória coletiva" é válido uma vez que a construção da memória individual de cada integrante se dá em um ambiente coletivo, logo em contato

¹ Artigo resultante da Dissertação de Mestrado *Clube da Objetiva (1970-1989): Um fotoclube no central do Brasil*, defendida em maio de 2007.

² Professora da Universidade Católica de Goiás, Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás.

3 HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004, p. 32.

com a memória do outro. Para Maurice Halbwachs³, a memória coletiva tira sua força e sua duração do fato de ter suporte um conjunto de homens, não obstante serem indivíduos que se lembram enquanto membros de um grupo. Nestas lembranças comuns, que se apóiam uma sobre a outra, não são as mesmas que aparecerão com mais intensidade para cada um deles.

Isso ocorre porque cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, mudando conforme o lugar que ali se ocupa, segundo as relações que cada um mantém com outros meios. Logo, as memórias individuais dos integrantes do CO sofrem interferência do coletivo, mas que pode ser contada de maneira diferente.

Com isso, documentos textuais, visuais e orais se entrelaçam para a formação da memória do fotoclube de Goiânia. Esses documentos acabaram dando o tom da narrativa da pesquisa, na medida em que possibilitaram o descobrimento do fotoclube enquanto instituição e órgão espectador e produtor de imagens.

Em um primeiro momento, o Clube da Objetiva foi percebido enquanto instituição, ligada a um movimento de níveis internacional e nacional. Isso se dá pelo método da micro-história, por meio da recuperação de documentos oficiais existentes (*folders*, cartazes, fotografias, reportagens de jornais, livros de atas e outros). Essa metodologia segue as proposições de Giovanni Levi⁴, que considera a micro-história como uma prática baseada na redução da escala de observação, em uma análise microscópica e em um estudo intensivo do material documental, buscando, assim, definir ambiguidades do mundo simbólico e a pluralidade de suas possíveis interpretações.

4 LEVI, Giovanni. Sobre a micro-história. In: BURKE, Peter (Org.). *A Escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1992, p. 36.

Com esse "olhar de perto", percebeu-se que o fotoclube de Goiânia apresenta características que o diferenciam, em alguns aspectos, dos fotoclubes que formaram o fotoclubismo brasileiro. A começar pela fundação do Clube da Objetiva, em 16 de dezembro de 1970, que se deu a partir da primeira turma do curso de fotografia da Faculdade de Arquitetura da Universidade Católica de Goiás.

Nos fotoclubes brasileiros era comum a relação com cursos de fotografia, que se dava, na maioria das vezes, de maneira inversa de como aconteceu no Clube da Objetiva, ou seja, o curso de fotografia se originava do fotoclube. Com isso, estas associações forneciam mão-de-obra especializada para o mercado fotográfico, como expõem os autores Helouise Costa e Renato Rodrigues da Silva: "Em busca de mão-de-obra especializada, este mercado precisou recorrer aos únicos cursos de fotografia existentes no Brasil, aqueles organizados pelos fotoclubes"⁵.

E mesmo que algum fotoclube não tenha tido um curso regular de fotografia, tanto antes como depois da criação do mesmo, era comum entre os fotoclubistas encarar a própria associação como um espaço de aprendizado, uma "escola de fotografia".

5 COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: COSAC&NAIFY, 2004, p. 108.

Nesta perspectiva, Alberto Bacelar⁶ escreve em boletim informativo de julho de 1977:

6 Alberto Bacelar foi membro da ABAF, membro desta associação há 24 anos na época.

Na minha opinião, acho o Foto Clube a maior escola de fotografia de uma cidade, e vou mais além: pouquíssimos ou quase nenhum profissional, dos bons, é claro, deixou de ser Sócio e frequentar por determinado tempo um Foto Clube. É no Foto Clube que se conhecem as tendências, as novidades,

as criações e aberrações da fantástica arte fotográfica. Por melhor que seja o fotógrafo, freqüentando um Foto Clube (eu disse um Foto Clube), vendo, ouvindo, sempre há algo a juntar aos seus conhecimentos. As dicas, honestas, como ajudaram nestes 24 anos de fotografia e de ABAF (nem podia deixar de ser)! Aprendi e aprendo até hoje, qualquer que seja o assunto, o detalhe, a viragem, a técnica, como poderia ter sido feito (...)

Com isso, fica clara a relação entre escola e fotoclube, não só no sentido de um curso formal de fotografia, mas principalmente quanto ao aprendizado realizado neste local. Logo, o Clube da Objetiva se alinha aos demais fotoclubes, mesmo havendo uma pequena inversão de como o curso de fotografia e fotoclube se entrelaçaram.

Mas houve um alinhamento posterior, sobre esta questão dos cursos de fotografia, uma vez que o CO passou também a oferecê-los. Mesmo não sendo permanentes como os cursos do Foto Cine Clube Bandeirante-SP⁷, há indícios de que em 1979 aconteceu a promoção pelo Clube da Objetiva do seu 1º curso de fotografia para principiantes, ministrado por Décio Marmo de Assis, nos dias 2, 9, 16 e 23 de outubro no auditório da Federação do Comércio⁸.

Apesar de desde o início o fotoclube de Goiânia parecer estar em consonância com as demais associações, através do alinhamento às práticas fotoclubistas, ele ainda não estava oficialmente inserido no movimento. Para isso, o presidente em exercício, Décio Marmo de Assis, viu, logo no ano de fundação do CO, a possibilidade de filiação à Confederação Brasileira de Fotografia e Cinema (CBFC)⁹, entidade criada em 1950¹⁰ e que conseguiu reunir os fotoclubes do Brasil.

Como norma da CBFC¹¹, o fotoclube de Goiânia entrou como "aspirante à filiação"¹², categoria em que permaneceu por 2 anos. Em 1974, como o clube tinha o mínimo de sócios, 25, foi aceito como membro efetivo da CBFC, o que lhe concedeu o direito ao voto em reuniões, palestras, conferências e possibilitou a entrada na PSA (Sociedade de Fotógrafos Americanos)¹³. Com isso, o Clube da Objetiva ficou respaldado pelo órgão brasileiro responsável por reunir os demais fotoclubes do País como membro oficial do movimento fotoclubista brasileiro.

A ligação com o movimento fotoclubista se deu desde os primórdios do Clube da Objetiva, antes mesmo da filiação à CBFC, já que houve um esforço de aproximação ao mesmo por integrantes do CO, para o entendimento da formação estrutural de um fotoclube. Ruy Esteves, vice-presidente em vigência, juntamente com Rosary Esteves visitaram a confederação, cujo funcionamento se dava, fisicamente, no Foto Cine Clube Bandeirante em São Paulo¹⁴. O objetivo da visita era buscar as bases administrativas à oficialização da criação do clube, como materiais para a produção do estatuto, regimento interno, formas de avaliação de fotografia e outras.

Após a elaboração, o Estatuto do Clube da Objetiva foi aprovado em 12 de janeiro de 1971. No artigo 1º fica claro o tipo de entidade que é o fotoclube, cujas letras *a* e *b* esclarecem seus objetivos, em que se estabelece, também, a ligação com outros fotoclubes e, conseqüentemente ao movimento fotoclubista brasileiro.

7 Os primeiros cursos de fotografia no FCCB aconteceram na década 40. Informações retiradas do site www.fotoclub.art.br, acesso em junho de 2004.

8 Ata nº 30 de 1980 (sem referência do dia).

9 Ata nº 2, verso da p. 2, de 22 de dezembro de 1970.

10 Apesar de a CBFC ter sido fundada durante a 1ª Convenção Nacional de Arte Fotográfica, promovida pelo Foto Cine Clube Bandeirante, em dezembro de 1950, seu funcionamento efetivo só se deu a partir da 2ª Convenção, realizada em Niterói, na sede da Sociedade Fluminense de Fotografia, em 9 / 10 de agosto de 1958, quando foram aprovados os seus estatutos e eleita sua primeira diretoria efetiva. Boletim FCCB agosto de 1988. Texto do presidente em vigência da CBFC, Eduardo Salvatore.

11 Informação tirada do estatuto da CBFC de 1966 – capítulo II, art. 8º, letra b.

12 Quando pedida a filiação do clube, o integrante José Francisco Braga foi nomeado representante do CO junto à CBFC.

13 Circular nº 6 da CBFC, Ata da 8ª Assembléia Geral Ordinária da entidade, realizada em 24 e 26 de maio de 1974. Os secretários Herros Capello e Ernesto Victor Hamelmann comunicam que o Clube da Objetiva e o Foto Clube de Londrina adquiriram nos termos do estatuto a condição de sócio efetivo, tendo direito a voto pela voz de seus representantes.

14 Carta sem data no acervo do CO pedindo auxílio ao FCCB sobre produção de estatuto e regimento interno.

15 Informações retiradas do Livro de Atos do Clube da Objetiva (Ata nº 9, de 27/01/71). Não há registro neste Livro sobre a autoria da logomarca ou quem ganhou o concurso.

16 Na época, Ana Maria Pacheco era artista plástica e professora de artes da UCG; Cleber Gouvêa, professor da Faculdade de Belas Artes da UFG; Eduardo Simões, arquiteto e aluno do curso de fotografia da UCG e Marcos da Veiga Jardim, artista gráfico.

17 Neste momento não há a preocupação em colocar a discussão entre arte e fotografia de forma aprofundada, o que será feito mais adiante. Contudo, vale ressaltar a existência desta relação pois faz parte do movimento fotoclubista, que foi, também, agregada ao Clube da Objetiva.

18 Revista nº 192, ano 1974, p. 8.

19 Não há informação do sobrenome da autora ou se ela é fotógrafa ou integrante de algum fotoclube.

Art. 1º – O clube da Objetiva, sociedade civil, sem fins lucrativos, com personalidade jurídica própria, sede nesta capital, fundado em 16 de dezembro de 1970, tem por finalidade proporcionar a seus associados:

- a) Reuniões de caráter sócio-cultural buscando o mais elevado convívio para difusão da arte fotográfica;
- b) Manter relações com sociedades congêneres e entidades públicas ou particulares para melhor atingir suas finalidades.

Apesar de o estatuto prever essa ligação com outros fotoclubes, o Clube da Objetiva se volta no início para reuniões com os próprios membros, a fim de decidir questões de identidade e organização interna do clube.

Dentre essas questões, em janeiro de 1971 houve um concurso para a confecção da marca do clube, julgado em 27 de janeiro do mesmo ano pela comissão julgadora: Ana Maria Pacheco, Cleber Gouvêa, Eduardo Simões, Marcos da Veiga Jardim e Luiz Mauro Vasconcellos¹⁵.

Embora os membros desta comissão não fizessem parte do CO, exceto Luiz Mauro, eram representantes das Artes no Estado de Goiás, tanto na área do ensino quanto da prática¹⁶. Portanto, havia uma tentativa clara de relacionar a fotografia à arte.



Logomarca do Clube da Objetiva (1971). Fonte: Acervo do CO

Assim, a ligação com o fotoclubismo, em Goiânia, além da estrutura, se dá também em nível ideológico, uma vez que há a tentativa de integrar a fotografia ao “mundo das artes”. Isso é percebido pela própria história da fotografia e também por ser um assunto sempre discutido entre os fotoclubistas na tentativa de responder a questão sobre o que é uma foto artística e, com isso, partir do pressuposto de uma relação quase intrínseca entre arte e fotografia¹⁷ no desenvolvimento da mesma no interior dos fotoclubes.

Uma das formas de colocar esse posicionamento era por meio de revistas da época como a *Fotoarte*¹⁸, em que consta o texto “Foto artística” assinado por Marly¹⁹. Para essa autora a condição primordial para o fotógrafo que

pretende ser artista é praticar “certa arte” e ter o domínio de técnica. Segundo ela, a boa foto é aquela que atinge a finalidade desejada. E coloca a questão: “Qual a finalidade da foto artística?” A fotografia artística, como todas as artes plásticas, procura o mesmo fim, ou seja, “a arte é tudo que se cria, que se torna presente, da maneira como se quer.”

Embora essa discussão apareça nas revistas, boletins informativos de outros fotoclubes ou mesmo nas fotografias dos fotoclubistas, nenhum dos artigos do Estatuto do Clube da Objetiva contempla essas questões de fundo ideológico, voltando-se a sua prática. Algumas atividades²⁰ a compõem, voltadas tanto ao público interno quanto ao externo. Internamente, destacam-se o julgamento de fotografias e as excursões e, externamente, a realização de uma exposição e um concurso (de âmbito internacional) pelo menos uma vez ao ano.

Os julgamentos de fotografias acabavam servindo de preparação à participação nos salões fotográficos, configurados como concursos externos inter-clubes de fotografia. Esses salões tinham como objetivo principal a divulgação da fotografia como arte, desenvolvida no interior dos fotoclubes, tanto para o público em geral quanto para os fotoclubistas. Com isso, era gerado um intercâmbio entre clubistas e clubes. Nesse sentido, pode-se dizer que havia uma tentativa de uniformização da prática fotográfica.

Nos anos de 1977, 1978, 1979, 1981 e 1987, o fotoclube de Goiânia promoveu os seus salões nacionais. Com isso, conseguiu atingir dois públicos que estavam sendo tratados separadamente. Isso porque foi estabelecido contato direto com a sociedade goiana e também com a “comunidade” fotoclubista. Logo, o CO passa a ter a sua legitimidade institucional tanto em nível local quanto em nível nacional, tornando-se, portanto, parte da cultura de Goiânia e dos fotoclubes brasileiros.

20 As atividades exposição, concurso e excursão estão descritas no artigo 25, respectivamente letras e, f e k. Já o julgamento interno não consta no estatuto, mas no Livro de Atas (Atas nº 4, 06 de janeiro de 1971, p. 5).



Capas dos catálogos dos salões nacionais promovidos pelo CO. Fonte: Acervo do CO

Os próprios catálogos veiculados nos salões contendo as fotografias premiadas ou aceitas serviam para nortear o que os júris acreditavam ser fotografias artísticas. Apesar de haver este norte, não se pode dizer que existia uma única corrente fotográfica. Várias estéticas²¹ “conviviam” no mesmo espaço. Assim como expõem Helouise Costa e Renato Rodrigues:

21 Será possível perceber esta diversidade das estéticas fotográficas inseridas nas práticas fotoclubistas no capítulo seguinte de minha dissertação de mestrado.

22 COSTA, Helouise & SILVA, Renato Rodrigues da. *Op cit.*, p. 35.

23 Como as fotografias são impressões não foi feita uma distinção entre p&eb e cor (negativo ou positivo).

24 Faz-se empréstimo deste conceito advindo da etnografia, proposto por Norman K. Denzin, no livro *Interpretative Ethnography – Ethnographic practices for the 21st Century*, 1996.

25 DENZIN, Norman K. *Interpretive ethnography: ethnographic practices for the 21st century*. Londres: Sage Publications, 1997, p. 54.

26 BENJAMIM, Walter. "A pequena história da fotografia". In: Walter Benjamim. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 92.

27 SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papirus, 1996.

Havia assumidamente um gosto pela convivência entre as várias concepções da estética fotográfica, o que só foi possível devido a duas razões: primeiro pela inexistência de um corpo teórico suficientemente estruturado que desse conta das conseqüências estéticas últimas de uma especulação moderna; segundo devido à defesa de uma ideologia liberal bem ao gosto da pequena burguesia urbana²².

Ao perceber esta confluência de estéticas, busca-se a compreensão das mesmas através das imagens selecionadas pelo CO, nos salões que promoveu, impressas nos respectivos catálogos²³.

O Clube da Objetiva, nos cinco salões nacionais que promoveu, escolheu as fotografias que deviam fazer parte dos mesmos. Com isso, mostrou o seu ponto de vista sobre o que é uma fotografia artística, mediante a aceitação em Salões Nacionais de Arte Fotográfica.

Assim, este ponto de vista local estava intimamente coerente ao do movimento fotoclubista, na medida em que se baseava na experiência adquirida ao longo do desenvolvimento dos estilos fotográficos que o caracterizavam. Toma-se como pressuposto o "ponto de vista"²⁴ como experiência de um grupo excluído do discurso dominante²⁵.

Trata-se do distanciamento do discurso ligado a um conceito fetichista de "arte", fundamentalmente antitécnico e que pressente seu fim no advento da própria técnica²⁶. A tentativa do movimento fotoclubista é justamente a de dar um caráter artístico à fotografia, acreditando que mesmo através de um meio técnico, a câmera fotográfica, é possível obter um produto artístico.

Apesar de haver essa discordância, a tentativa de agregar um caráter artístico à fotografia se dá de uma forma a se adequar aos cânones vigentes de arte, ditados pela pintura. Com isso, há a preocupação em transformar a fotografia em uma obra única, eliminando o seu caráter de reprodutibilidade.

Logo, a cisão com o pensamento dominante não é radical. Contudo a partir dessa ligação pictórica começa-se a pensar a fotografia como arte, culminando em um pensar artístico para a mesma, tendo como representantes e semeadores deste ponto de vista as associações de fotógrafos amadores, os fotoclubes.

Como há esta sujeição à arte dominante, em um primeiro momento, na medida em que se pensa a arte ligada ao belo²⁷, a fotografia praticada pelos fotoclubistas também faz esta associação. Portanto, é possível pensar os estilos fotográficos como possibilidades de um desenvolvimento estético, sejam com características que se aproximem da pintura ou não.

Para isso, tanto em nível mundial quanto nacional, a prática fotográfica fotoclubista foi desenvolvida em um primeiro momento pela estética fotográfica do pictorialismo, mais tarde do modernismo, sofrendo influências, ainda, do fotojornalismo e da fotopublicidade.

A partir do entendimento das características que balizam essas estéticas, é possível perceber como se dão as práticas fotográficas no fotoclubismo, através das escolhas que o fotoclube de Goiânia fez nos cinco salões. Logo, o Clube da Objetiva é analisado na sua condição de seletor de imagens.

Para atingir esse objetivo, o texto tem como suporte o entendimento das estéticas fotográficas presentes na história do fotoclubismo. As características das estéticas fotográficas, pictorialismo e modernismo, são apreendidas através de

fotografias presentes na história da fotografia dos respectivos períodos históricos, em nível internacional e nacional, para uma compreensão do contexto geral do desenvolvimento dessas estéticas. O local entra em cena com o paralelo entre algumas fotografias dos fotoclubes Photo Club Brasileiro (PCB) e Foto Cine Clube Bandeirante (FCCB)²⁸ e as publicadas nos catálogos dos cinco salões nacionais promovidos pelo Clube da Objetiva, escolhidas por ele.

Assim, percebe-se que a prática fotoclubista dos anos 1970 e 1980 sofreu influências do pictorialismo, inclusive o Clube da Objetiva, com a inserção da dualidade entre purismo e intervencionismo, além de trabalhar com temas típicos, como paisagem, natureza-morta, nu e retratos.

Já os pioneiros do Foto Cine Clube Bandeirante trabalharam no sentido do experimentalismo, deslocado da questão puramente técnica para a construção de uma nova sensibilidade e a denúncia da arbitrariedade do "código perspectivo"²⁹. Com isso, o desenvolvimento da fotografia moderna voltou-se para a exploração das potencialidades da luz, o uso do contraluz, a geometrização dos motivos, as especulações de ordem formal, enfatizando ritmos, planos e texturas, enquadramentos e ângulos inusitados e as intervenções do processo fotográfico, a fim de questionar os limites da fotografia.

Além disso, verifica-se como o fotojornalismo e a fotopublicidade influenciaram a prática fotográfica destas associações, mesmo não tendo se desenvolvido como estética da prática fotográfica clubista. Essa influência é percebida por meio das fotografias impressas nos catálogos mencionados, em que há aspectos visuais que remetem ao fotojornalismo e à fotopublicidade. Com isso, constata-se um hibridismo nas imagens, como expõe Pepe Baeza³⁰:

As mensagens visuais que conformam a iconosfera contemporânea competem duramente entre si. Esta competição se efetua sobre uma ênfase da própria mensagem, que supõe em muitas ocasiões abandonar os limites estilísticos que têm desenvolvido historicamente os diferentes tipos de imagem, mas não para superá-las desde a própria tradição e sim, em clara sintonia com tendências globais de pós-modernidade, para substituir, hibridar e confundir com os estilos de outros gêneros ou de outros usos radicalmente distintos.

O autor coloca essa hibridação entre as imagens do fotojornalismo e da fotopublicidade. Contudo, é possível perceber essa mistura de estilos dentro da produção fotográfica do movimento fotoclubista. Mesmo ainda presa a alguns cânones do pictorialismo, nota-se a inserção de características fotográficas próprias do jornalismo e da publicidade, apesar de não agregar esses dois estilos como criadores de uma nova estética no interior do fotoclubismo.

Mesmo que os fotoclubistas não mencionem as estéticas do pictorialismo, modernismo, fotojornalismo e fotopublicidade como parte de sua prática fotográfica, é possível perceber a presença de sua visualidade. Como não há uma discussão acerca delas e, com isso, uma consciência clara por parte dos fotoclubistas, elas não aparecem de forma tão separadas quanto colocadas no texto.

Logo, é possível pensar em uma "estética em trânsito", ou seja, uma estética de "natureza híbrida, fronteiriça e transversal", que está balizada pela visualidade dos salões de arte fotográfica. O Clube da Objetiva, tendo sido

28 Foram escolhidos estes dois fotoclubes por já existirem pesquisas que contemplem o universo imagético dos mesmos, respectivamente, de Maria Tereza Bandeira de Melo e Helouise Costa/Renato Rodrigues. Além de serem as associações fotográficas de maior representatividade no Brasil.

29 Termo utilizado por Helouise Costa e Renato Rodrigues no *Livro Fotografia Moderna no Brasil* (2004). Para discutir sobre a perspectiva, em 1984, no Livro "Ilusão Especular", Arlindo Machado utiliza a variante *código perspectivo*.

30 BAEZA, Pepe. *Por uma función crítica de la fotografía de prensa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001, p. 13.

seletor das imagens nos cinco salões que organizou, contribuiu também para a construção dessa visualidade do fotoclube no Brasil.

Portanto, apesar da distância temporal com relação ao início das estéticas citadas, elas ainda deram forma ao movimento fotoclubista nas décadas de 70 e 80, com a definição de um conceito peculiar para a fotografia artística. Entretanto, os conceitos ficam distanciados do que a História da Arte denomina como arte fotográfica deste período, ligada à ruptura em relação à arte acadêmica.

Até aqui o fotoclube de Goiânia foi observado enquanto instituição e órgão seletor de imagens, não tendo sido visto enquanto um produtor. Este apanhado faz-se necessário, uma vez que o clube é reconhecido como parte do movimento fotoclubista, prevendo, neste contexto, uma atuação como órgão produtor de fotografias.

Mesmo que o foco, neste momento, sejam as fotografias do CO, é impossível dissociá-las das dos demais fotoclubes, já que recebem uma influência direta. Isso porque essas associações constituem a visão de um movimento fotográfico. Logo, "(...) corporizam um modo de ver"³¹.

Berger completa que o modo de ver do fotógrafo reflete-se na escolha do tema. Parte-se do pressuposto de que o olhar do fotógrafo clubista é mediado pelas regras que balizam o movimento, logo as dimensões de instituição e órgão seletor influenciam no fazer fotográfico.

Com isso, a fotografia do CO é construída mediante uma interação de códigos de iluminação, sombra, enquadramentos, técnicas de laboratório, ditada através do que se vê por meio das fotografias publicadas nos catálogos dos salões, que foram premiadas ou aceitas nos mesmos. Logo, representam uma forma de conceber o fazer fotográfico.

Apesar de haver a adequação às estéticas do pictorialismo, da fotografia moderna e às influências da fotopublicidade e do fotojornalismo, assim como dos demais fotoclubes das décadas de 1970 e 1980, há também uma ligação aos principais cânones do fotoclubismo no que tange à produção de uma fotografia artística. Isso porque há a preocupação de se passar uma mensagem através da visualidade, além da busca de uma autoria própria a cada integrante.

Além disso, há a utilização de duas técnicas fotográficas distintas, a fotografia direta e a manipulada, mesmo que a primeira tenha um maior número de adeptos, o que reflete, inclusive, na escolha das fotografias aceitas nos salões promovidos pelo CO, percebido enquanto seletor. Logo, não há uma dissociação do fotoclube de Goiânia enquanto espectador e produtor.

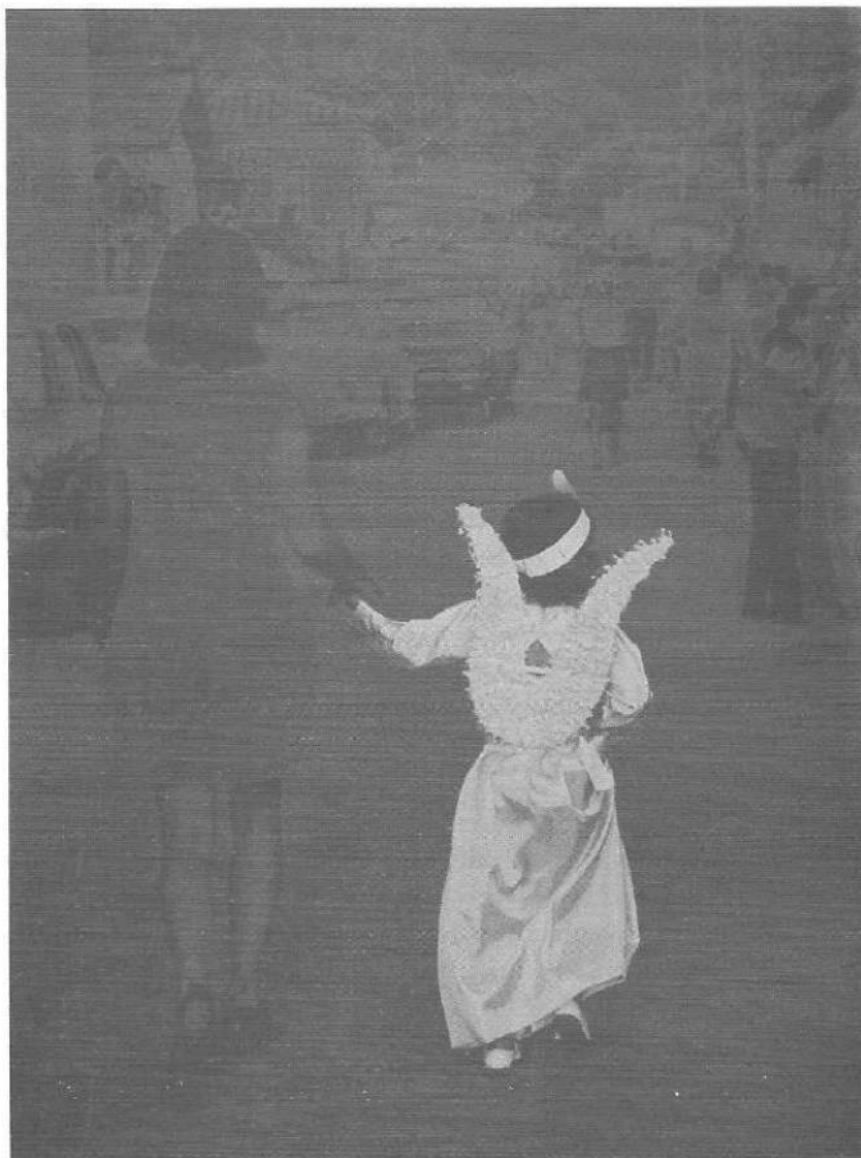
A experimentação destas técnicas coadunava com o que já era feito em outros salões. Não havia ineditismo visual ou técnico. Isso garantia uma produção fotográfica recorrente, no que tange estes dois aspectos.

E também levava ao uso de uma mesma fotografia a outros salões, já que havia sido aceito. Conclui-se que o *status* da fotografia não se dava pela sua originalidade, mas na quantidade de aceitações, como a fotografia "Anjinho"³², de Rosary Esteves.

Mas esta prática fora aderida pelo clube por haver uma aceitação dos salões em outros fotoclubes, o que leva a pensar em adesão ao movimento,

31 BERGER, John. *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1972, p. 14.

32 Esta fotografia recebeu 4 premiações e 2 aceitações / 1975 e 1977 (3º lugar), 1974 e 1975 (menção honrosa), 1974 e 1975 (aceitações).



Rosary Esteves: *Anjinho*. Fonte: Arquivo pessoal da fotógrafa

justamente para fazer parte dele. E isso, acabou dificultando em uma criação fotográfica que estivesse desvinculada a estes pressupostos.

Entretanto a prática fotográfica do CO está intrinsecamente ligada aos seus integrantes, que dão o tom da produção, obedecendo ou não as regras. Portanto, a inserção no movimento não se dá dissociada do indivíduo, que escolhe, por vezes, temas ou assuntos ligados a sua vida pessoal ou profissional. Há claramente uma tentativa de mostrar um fazer fotográfico ligado à visualidade do fotoclubismo, entretanto com aspectos pessoais e características regionais que vêm somar à visualidade que caracteriza o fotoclube de Goiânia.

O conjunto de fotografias do CO apresenta, portanto, um alinhamento ao discurso fotográfico do fotoclubismo, mesmo quando apresenta a visualidade, aparentemente local, como expressa em registros de Festas Religiosas ou Cenas do interior, já que as imagens destes temas também apareciam em outros catálogos, embora fossem de outros locais.

As conclusões tiradas aqui são decorrentes de um conjunto fotografias aceitas e/ou premiadas em salões nacionais e internacionais, o que já demonstra

33 MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 28.

este alinhamento ao fotoclubismo. Um outro método de escolha poderia levar à percepção de um outro discurso, ou mesmo a confirmação deste. Com isso, a afirmação de adequação ao movimento fotoclubista é provisória, embora existam fortes indícios de sua permanência, devido à percepção do CO, não só em relação a sua produção, mas às suas dimensões de instituição e seleção de imagens.

Nesse sentido a imagem, além de ser produzida pelos integrantes do CO, é fonte de conhecimento para dizer o que é ou não uma fotografia artística, muito mais do que os textos de jornais ou boletins informativos. Logo, as fotografias, de outros fotoclubes e as do próprio fotoclube de Goiânia, se constituem em narrativas visuais.

Fica claro então que essas narrativas visuais são construídas pelo contato dos integrantes do Clube da Objetiva com os de outros fotoclubes. Contudo, neste processo de construção visual, não se exclui a experiência pessoal e profissional de cada integrante. Nesse sentido, Manguel³³ expõe:

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho.

A narrativa visual do Clube da Objetiva também se constrói assim, com atores diferentes, cujas vivências também são díspares, mas que estão ligadas para compor uma visualidade regida por regras comuns.

Devido à grande complexidade que rege a produção fotoclubista, que não está somente baseada em suas regras, mas de quem a coloca em prática, outras leituras seriam possíveis. A leitura proposta nesta pesquisa leva em conta o entendimento do Clube da Objetiva enquanto uma peça do movimento fotoclubista em âmbito nacional, logo, inserido na cultura do mesmo. Por outro lado, o Clube da Objetiva poderia ser visto, também, na dimensão cultural da cidade de Goiânia, cuja produção não só retrata a cultura do fotoclubismo, mas também como aspectos da cultura regional estão inseridos nas fotografias dos seus integrantes.

Vários seriam os caminhos, outras questões poderiam ser levantadas, mas o importante é que o Clube da Objetiva, percebido nas dimensões de instituição, espectador e produtor de imagens, propiciou conhecer e pensar práticas de um movimento de nível nacional que teve sua acolhida aqui, no central do Brasil.

Boletim 3

GRUPO DE ESTUDOS ARTE&FOTOGRAFIA

Projetos em andamento

Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?

Thiago Gil de Oliveira Virava¹

Resumo

O projeto tem por objetivo traçar um estudo comparativo entre parte da obra do artista francês Christian Boltanski e da artista brasileira Rosângela Rennó. O foco da pesquisa está nos trabalhos em que esses artistas se apropriam de fotografias anônimas ou destituídas de qualquer intenção artística na configuração das obras. O estudo desses trabalhos permite a reflexão sobre temas presentes na arte do século XX, como memória, identidade e a noção de autor. O fundamento da análise está, além das obras, em uma seleção bibliográfica que compreende desde estudos específicos sobre fotografia a estudos mais abrangentes sobre teoria e história da arte.

Palavras-chave

Arte Brasileira; História da Arte; Fotografia; Identidade; Identidade Nacional

Introdução

A fotografia surge oficialmente em 1839, quando Daguerre apresenta à Academia de Artes e Ciências francesa os resultados de suas pesquisas envolvendo a fixação de imagens por meio da ação dos raios de luz sobre superfícies sensibilizadas.²

Esse acontecimento trouxe grande abalo, tanto na esfera científica quanto na esfera artística. Por um lado, surgiram diversos textos justificando a fotografia pelo seu caráter mimético, sua veracidade na representação do mundo e as vantagens que isso poderia trazer à ciência³. Por outro, os pintores da época se valiam justamente de sua extrema precisão técnica para acusar a fotografia de não possuir caráter artístico algum.

Aqui podemos notar que, logo que surgiu, a fotografia já se viu diante de um dilema entre arte e ciência. A qual dessas esferas de conhecimento ela pertencia? De acordo com P. H. Emerson, as contribuições da fotografia aos avanços científicos são inegáveis; além disso, o processo fotográfico só se tornou possível graças aos avanços das pesquisas científicas desde o Renascimento, com a câmara escura, até as pesquisas acerca da sensibilidade de determinados materiais à luz, que já se mostravam avançadas em fins do séc. XVIII. Assim, tanto pela sua origem, quanto pelas possibilidades que apresentou, é difícil separar a fotografia da ciência. Mas essa interpretação resume-se a aspectos técnicos. E quanto à arte, que se pode dizer da fotografia?

Uma primeira relação pode ser encontrada nos nomes conferidos a algumas técnicas. Henry Talbot, por exemplo, batizou seu processo de fixação de imagens

¹ Graduando em Artes Plásticas pela ECA-USP, membro do Grupo de Estudos do Centro de Pesquisa Arte&Fotografia e bolsista FAPESP de Iniciação Científica.

² FLORES, Laura G. *Fotografía y Pintura: Dos Medios Diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005, p. 103.

³ Em seu texto "Fotografia Naturalista", de 1889, Peter Henry Emerson faz um apanhado de todas as ciências que se utilizavam da fotografia naquele período. Emerson cita químicos, astrônomos, engenheiros, biólogos, meteorólogos, geógrafos, geólogos, físicos, antropólogos, entre outros.

como “calótipo”, que deriva da palavra grega *Kalos* (beleza), ou seja, “impressão da beleza”, tentando, assim, trazer seu invento para mais perto da arte.⁴

Durante a segunda metade do séc. XIX, os fotógrafos que tiveram intenções criativas ou artísticas, acabaram dedicando-se ao que foi chamado “fotografia pictorial” ou pictorialismo. Havia uma grande dificuldade em aceitar que uma imagem produzida por meio do processo fotográfico, sem nenhuma interferência manual, tivesse algum valor artístico. Para que este valor surgisse, era necessário que o artista de alguma forma se mostrasse por meio de interferências no negativo, pelo processo de composição da imagem com vários negativos, ou pela composição de cenas “teatrais” para serem fotografadas. O artista tinha que se fazer aparecer, tinha que vencer o meio e a técnica. A tecnologia servia ao fotógrafo e não o contrário.

5 FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003. p. 26.

É contra esse tipo de produção que a estética purista, cuja origem se dá após a I Guerra Mundial⁵, vai se posicionar. Edward Weston, fotógrafo norte-americano, em seus textos para a revista californiana *Camera Craft*, destaca-se como representante dessa tendência. Segundo Weston, a singularidade do processo fotográfico consiste na sua instantaneidade, na alta definição da imagem e na gradação sutil de tonalidades. Para Weston, estas são características essenciais da fotografia e qualquer interferência nos processos que as altere ou anule destrói a integridade do trabalho.

A estética purista prega, então, uma criatividade simples e limitada ao campo específico de cada arte. No caso da fotografia, essa criatividade se manifestaria pelo uso da luz e do enquadramento, além do tratamento dado ao tema escolhido. Para Weston, “uma boa composição é apenas a forma de ver com mais força um tema”.

Em linhas gerais, o desenvolvimento da estética fotográfica, ou seja, da fotografia como arte, se deu por uma dialética entre as duas tendências acima descritas. De acordo com Joan Fontcuberta, os termos “pictorialismo” e “purismo” são, conceitual e cronologicamente, deficientes e tendem a tipificar tendências e etiquetar autores, mas “os principais enfoques estéticos em fotografia, de forma velada ou claramente, têm dado sua resposta a este grande debate.”⁶

6 *Idem, ibidem.*

Além dessas vertentes, desenvolveu-se também, no séc. XX, uma fotografia documentalista, com conotações éticas relativas ao ato de fotografar. Esse tipo de fotografia, onde Paul Strand figurou como nome de destaque, preconizava um grande respeito e conhecimento do objeto fotografado, mas sem deixar de lado as questões formais, inerentes a qualquer trabalho de qualidade.

Surgiu também o construtivismo russo, que propunha a universalidade do meio fotográfico, ressaltando sua mecanicidade. Destacaram-se fotógrafos engajados socialmente, que buscavam mostrar objetivamente a realidade. No período pós-guerra, desenvolveu-se uma fotografia existencialista, retratando o vazio e a náusea causados pelas barbáries do conflito.

Nesse momento, aparecem as teorias de Otto Steinert sobre a *subjektive fotografie*, devolvendo aos fotógrafos uma dimensão humanista e enfatizando o impulso criativo do fotógrafo.

Com esse brevíssimo resumo das tendências estéticas da fotografia nos séculos XIX e XX, espero ter mostrado o quão rica pode ser esta arte quando se trata do gênio criativo que envolve sua produção, apesar das dúvidas que

recaíram sobre ela logo que surgiu. Agora, pretendo esclarecer o papel que os artistas escolhidos para esse projeto, Christian Boltanski e Rosângela Rennó, desempenham nessa trajetória da fotografia, e que justifica sua escolha.

Objetivos e Justificativas

De acordo com o que demonstrei acima, notamos que em todos os casos o ato de fotografar está presente. Mesmo nos processos de composição com vários negativos, era preciso antes obtê-los fotografando, sendo que muitas vezes cada foto era planejada tendo em vista a composição final. Essa é uma noção ainda ligada à idéia do artista moderno como gênio criativo e explorador das características e especificidades de seu meio expressivo, como vimos que pregava a estética purista.

Porém, nas décadas de 1960 e 1970, o ato de "fotografar artisticamente" começa a ser colocado em dúvida. Não apenas o ato de fotografar, mas o ato de criar passa a ser revisto por uma geração de artistas que retomará idéias lançadas pelo artista francês Marcel Duchamp no início do século XX com os *ready-mades*.⁷

Em seu ensaio sobre as práticas de apropriação e montagem na arte contemporânea, o crítico e historiador da arte norte-americano Benjamin H.D. Buchloh analisa a relação existente entre os *ready-mades* e a apropriação, pela arte pop americana, de elementos da cultura de massa e de ícones da alta cultura, muitas vezes aparecendo juntos. O autor investiga a importância dessa relação para uma geração de artistas que desenvolve seu trabalho em meados da década de 1960, quando, segundo Buchloh, "surge um tipo de obra que, ao mesmo tempo que tinha em conta estratégias minimalistas e de arte Pop, integrava também ramificações históricas do modelo do *ready-made* e as consequências de uma análise auto-referencial da própria construção pictórica."⁸

Ainda citando Buchloh, "com a obra de Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Dan Graham, Hans Haacke e Lawrence Weiner percebemos duas coisas: o início de uma revisão do contexto que define o signo da imagem e uma análise dos princípios de estruturação do próprio signo".⁹

Para Buchloh, a idéia da apropriação está ligada à idéia proposta por Roland Barthes de uma "desvalorização semiótica e lingüística da linguagem"¹⁰. Da mesma forma que Buchloh define, apoiado no pensamento de Walter Benjamin, o processo de alegoria na arte moderna como estando ligado a uma desvalorização do objeto, define, dessa vez apoiado no pensamento de Roland Barthes, o processo de apropriação na arte contemporânea como estando ligado à desvalorização da linguagem.

É nesse contexto que o artista francês Christian Boltanski iniciará sua obra. Influenciado pelo movimento de aproximação entre arte e vida, arte culta e cultura de massa, existente nesse período, Boltanski opta por utilizar nas suas obras materiais pobres, entre eles a fotografia, que para o artista, em relação à pintura, era uma forma de arte menos exaltada. Além disso, por toda a sua difusão, a fotografia era algo que estava ligado ao dia-a-dia, e por isso contribuiria para aproximar sua arte da vida das pessoas. Essa aproximação é o objetivo essencial da arte de Boltanski.¹¹

7 Em 1914, Duchamp propõe seu primeiro *ready-made*, *Fontaine* (secador de garrafas), lançando a idéia da transposição de objetos do cotidiano para o ambiente da arte.

8 BUCHLOH, Benjamin H. D. "Procedimientos Alegóricos: Apropiación y Montaje en el Arte Contemporáneo." In: *Indiferencia y Singularidad*, Barcelona: Llibres de recerca ART, 1997, p. 106.

9 Idem, p. 107.

10 Idem, p. 111.

11 BOLTANSKI, Christian. *Christian Boltanski: Lessons of Darkness* / curated by Lynn Gumpert and Mary Jane Jacob and coorganized by the Museum of Contemporary Art Chicago, the Museum of Contemporary Art, Los Angeles and the New Museum of Contemporary Art, New York. Chicago: Museum of Contemporary Art, 1988, p. 10.

A fotografia da qual Boltanski se vale não é a fotografia de arte, mas a fotografia comum, da família, aquela com a qual eu, ou qualquer outra pessoa, me identificaria. É por meio dessa identidade entre o espectador e a obra que Boltanski tenta retardar a percepção de seus trabalhos como trabalhos de arte, aproximando-os de experiências e objetos presentes na vida cotidiana do espectador.

A escolha de Boltanski para essa pesquisa se justifica, então, pela postura diferenciada que ele assume diante da fotografia, fazendo com que nos defrontemos em sua obra com questões fundamentais tanto em relação à fotografia quanto ao processo de criação artística contemporâneo.

Por outro lado, quando o artista coleta e expõe várias fotografias de indivíduos anônimos, porém, em sua maioria, brancos e europeus, Boltanski faz com que o observador se depare com um panorama de faces em que a questão da identidade racial e nacional daquele coletivo mal se coloque (pelo menos aparentemente), uma vez que o artista parte de um extrato homogêneo.

Rosângela Rennó, que desenvolve seu trabalho a partir da década de 1980, também questionará o ato de fotografar. Um de seus principais argumentos é que existe um excesso de imagens no mundo e que uma saída para isso seria resgatar imagens esquecidas.

Assim como Boltanski, Rennó busca imagens anônimas, retratos 3x4, fotos de casamento, álbuns de família, etc., e tenta resgatar essas imagens do esquecimento, trazendo-as para o âmbito da arte e intervindo sobre o código e a materialidade da fotografia.¹²

No entanto, quando coleta e expõe várias fotografias de indivíduos das mais diversas raças e extratos sociais, e que sabemos serem todos brasileiros, sua produção repõe, no cenário da produção contemporânea, a questão da identidade brasileira na arte, ou sua superação definitiva.

Tanto na obra de Rennó quanto na de Boltanski, a fotografia é vista como fenômeno que marca, paradoxalmente, a eternidade e o esquecimento. Cada um utilizará a fotografia de maneira crítica e criativa, valendo-se de seu potencial expressivo e semântico para posicionarem-se ante questões ora mais individuais, ora mais coletivas.

Rosângela Rennó, por exemplo, em muitas de suas obras trará à tona a questão da mulher, do recálque da mulher na sociedade brasileira. A artista criticará também as diferenças da nossa sociedade e produzirá obras de conteúdo nitidamente político, ao passo que Boltanski lida, pelo menos aparentemente, com as mesmas questões, embora de maneira menos direta.

Mas o grande laço que, a meu ver, une esses dois artistas, e que motiva este estudo, é a forte carga emotiva presente em suas obras. Além disso, estudar suas obras parece-me extremamente válido para investigar as possíveis modificações que a produção de imagens técnicas¹³ – imagens produzidas por aparelho, sem qualquer interferência manual – trouxe ao processo de criação artística, uma vez que Boltanski e Rennó lidam em suas obras com questões fundamentais ao processo de criação contemporâneo, não só relativo à fotografia, mas à arte em geral. Realizar este estudo seria abrir, por meio das obras desses dois importantes artistas, as portas para muitos dos debates que se dão na arte contemporânea.

Para analisar tais modificações e tendo em mente que ambos questionam, através da fotografia, as condições de produção da obra de arte contemporânea,

12 RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1997.

13 FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985. p. 19

nea, far-se-á necessário um estudo sobre as condições de produção das imagens técnicas, no caso, da fotografia. Tal estudo se dará através de uma seleção de textos de determinados autores que considero importantes para o entendimento não propriamente do processo técnico que envolve a fotografia, mas do que está por trás dele. Nesta seleção, me basearei principalmente nas idéias de Vilém Flusser e Andréas Müller-Pohle.

Ambos irão discutir a repercussão da fotografia na sociedade e as características de sua produção. Analisando os trabalhos de Boltanski e Rennó, penso que será possível entender melhor algumas idéias propostas por esses autores. É bastante plausível pensar, por exemplo, num diálogo entre a recusa de Rosângela Rennó ao ato de fotografar, e a idéia, proposta por Flusser, de que o fotógrafo seria um mero funcionário de um aparelho repleto de códigos pré-estabelecidos.

Portanto, pelo estudo das obras de Boltanski e Rennó, das teorias desses pensadores, e também de outros textos específicos sobre a história e estética da fotografia, é que pretendo investigar a maneira como esses artistas lidam com os novos problemas estéticos descritos acima, surgidos após o advento da fotografia.

Metodologia

Primeira etapa levantamento das obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, bem como a formação de um banco de imagens contendo o máximo de informações possível sobre obras dos dois;

- estabelecer um recorte nas produções dos artistas citados, dando enfoque a trabalhos que utilizem a fotografia, visando um maior aprofundamento das questões levantadas no decorrer do projeto;

- pesquisa sobre o contexto artístico em que os artistas estavam inseridos;

- pesquisa e leitura de textos escritos pelos artistas e de livros de artista criados por ambos;

- pesquisa e leitura de textos relacionados às obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó;

Segunda etapa estudo dos textos de Flusser e Müller-Pohle, a fim de estabelecer os principais conceitos das condições de produção das imagens técnicas e de uma teoria da arte contemporânea pautada nas idéias desses autores;

- pesquisa e leitura de textos relacionados à história e estética da fotografia;

- leitura de textos de autores como Giulio Carlo Argan, Arthur Danto, Benjamin Buchloh e Hans Belting (entre outros), no sentido de entender a produção dos dois artistas em questão, no âmbito tanto de uma história da arte ainda moderna (caso de Argan), quanto das novas perspectivas da Área (os demais autores citados).

- leitura de textos sobre a questão da identidade nacional na arte brasileira e internacional.

- de posse dessas informações, e tomando como base os conceitos obtidos com as etapas anteriores, traçar o estudo comparativo das obras de Boltanski e Rennó, verificando como os dois dialogam com as idéias dos teóricos acima citados;

Para a conclusão da primeira etapa, o primeiro passo será levantar o máximo de dados possível sobre obras e exposições realizadas pelos artistas. Também

pesquisarei imagens de seus trabalhos utilizando como fonte livros, catálogos e internet. Partindo desse levantamento inicial, poderei, então, fazer o recorte das obras que envolvam a fotografia, tornando, assim, o estudo mais claro.

Para o próximo passo desta primeira etapa, inicialmente me basearei em *Christian Boltanski: Lessons of Darkness*, catálogo de uma exposição de mesmo nome realizada em 1988, através de uma parceria entre alguns museus norte-americanos, e que contém a obra *Detective*, de Boltanski. Nesse catálogo, encontra-se também o texto *The Life and Death of Christian Boltanski*, escrito por Lynn Gumpert, curadora da exposição. No texto, Gumpert analisa alguns aspectos da obra do artista através de trabalhos encontrados na mostra, além de uma biografia apontando os caminhos de sua produção desde o início da carreira até suas obras mais recentes.

Além desse catálogo, o livro *Christian Boltanski*, também escrito por Gumpert, será importante, pois traz uma compilação de obras de todas as fases da carreira do artista. Além das obras, o livro é composto por textos da autora, comentando a produção de Boltanski, e por uma série de entrevistas com o artista.

Ainda sobre Boltanski, o catálogo *Christian Boltanski: Advento e outros tempos*, publicado em virtude da exposição *Advento*, realizada por Boltanski em 1995, na igreja de San Domingos de Bonaval em Santiago de Compostela, traz não apenas a documentação fotográfica desse importante trabalho, como alguns textos analisando a obra do artista, uma entrevista concedida por ele a Glória Moure, diretora artística do centro cultural que patrocinou a publicação, além de uma série de imagens, acompanhadas por breves comentários de Boltanski, sobre sua produção de 1991 a 1995.

Quanto a Rosângela Rennó, vale citar o livro *Rosângela Rennó*, que traz imagens dos principais trabalhos da artista, além do texto "Rennó ou a beleza e o dulçor do presente", por Paulo Herkenhoff. A consulta ao catálogo da exposição *O Arquivo Universal e outros Arquivos*, realizada em 2003, também será de extrema importância por ser uma ótima fonte para compreender melhor seu trabalho, já que traz imagens de obras representativas de algumas fases de sua produção. O catálogo também traz alguns textos comentando as obras.

Além dessas duas publicações, os catálogos *Rosângela Rennó*, de 1995, e *Cicatrizes*, do ano seguinte, contribuem para esse início de pesquisa. O primeiro reúne imagens de trabalhos da artista até o ano de publicação e um breve texto comentando as obras. O segundo traz imagens da série de mesmo nome, em que Rennó recuperou antigos negativos de vidro pertencentes ao Museu Penitenciário Paulista, localizado no complexo do Carandiru em São Paulo, e foi publicado por ocasião da exposição dessa série no Museum of Contemporary Art de Los Angeles, com curadoria de Alma Ruiz, que escreveu também o texto para o catálogo.

Espelhos e Sombras; Cá entre nós: recortes do imaginário brasileiro e Identidade/não identidade: a fotografia brasileira hoje são catálogos de exposições coletivas das quais Rosângela Rennó participou e contribuem para estabelecer as relações de sua produção com a de outros artistas do período, no caso, final da década de 1980 e início de 1990. Além disso, os dois últimos trazem também considerações importantes à questão da identidade nacional, presente na obra de Rennó.

Tomando as fontes supracitadas como base e ampliando a bibliografia pesquisando textos, artigos, catálogos e outros materiais onde figurem os nomes de

Christian Boltanski e Rosângela Rennó, poderei trabalhar os três últimos itens da primeira etapa. O terceiro item desta etapa está ligado ao terceiro item da segunda etapa. Nesse primeiro momento, procurarei investigar os diálogos das obras dos artistas estudados com outras realizações artísticas do período.

A fim de esboçar os principais aspectos de uma teoria da arte contemporânea, com enfoque na fotografia, o livro *Filosofia da Caixa Preta*, publicado pelo filósofo tcheco Vilém Flusser, trará importantes contribuições à pesquisa. Nesse texto, Flusser investiga questões relacionadas à produção, distribuição e recepção da imagem fotográfica. Ele aponta o fotógrafo como funcionário do aparelho fotográfico, ao operar uma máquina com códigos pré-estabelecidos. Esse tipo de abordagem é fundamental, pois essa questão é debatida desde a invenção da fotografia e, com a industrialização da nova tecnologia, o caráter “funcionário” do fotógrafo se intensifica cada vez mais. Conforme foi colocado antes, é justamente contra esse caráter que vai a produção de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, ao se valerem de fotografias das quais não são autores.

O alemão Andreas Müller-Pohle, artista e pensador da fotografia e das novas mídias, foi bastante influenciado por Flusser. Em seu texto “Information Strategies”¹⁴, publicado na revista alemã *European Photography*, da qual ele é editor desde 1980, o autor procura investigar, também, o sistema da fotografia, através de conceitos ligados à teoria da informação. Müller-Pohle analisa as influências dos meios de distribuição na maneira de se perceber a imagem fotográfica, as estratégias de informação, que seriam os processos relacionados à produção, transmissão e crítica da informação. Além disso, aponta perspectivas para a nossa sociedade da comunicação. De certa forma, Müller-Pohle prevê, na década de 1980, a revolução que as mídias digitais e a internet causariam em nossa sociedade.

Além desse texto, a leitura de “The Photographic Dimension”, “European Photography”, “Project Photography” e “Visualism”, todos publicados por Müller-Pohle na *European Photography*, se faz necessária para entender a maneira como o autor considerava a fotografia na sociedade e na produção artística contemporânea.

Um livro importante para o entendimento do desenvolvimento estético da fotografia e que será útil à pesquisa, é *Estética Fotográfica*, de Joan Fontcuberta. Nesse livro, o autor publica 22 textos considerados importantes para a evolução da estética da fotografia. Nessa compilação encontram-se textos de fotógrafos – segundo Fontcuberta, conscientes de que se fazia necessária uma reflexão teórica sobre a fotografia –, e estudiosos interessados nas teorias fotográficas. É evidente que a leitura dessa compilação é significativa para a pesquisa, principalmente pela configuração cronológica dos textos, que possibilita entender melhor a evolução das idéias estéticas fotográficas e a maneira como elas se relacionam.

Outro estudo importante para esta etapa é aquele de Laura González Flores, *Fotografía y Pintura: dos médios diferentes?*. Nele, a autora parte de princípios e definições da pintura moderna, passando por abordagens estéticas, para pensar as principais questões ligadas ao meio fotográfico, dividindo a sua abordagem em fotografia como imagem, como memória e como arte.

Já *O fotográfico*, organizado por Etienne Samain, constitui uma compila-

14 Uma tradução para o português do texto está publicada na presente edição.

ção de 26 textos de autores brasileiros e europeus que focalizam a fotografia não tanto como um objeto, mas como uma maneira de ver e pensar. Os textos são organizados segundo quatro temáticas principais, sendo a primeira uma perspectiva histórica da fotografia e de como esta última ajuda a refazer a história; a segunda, as problemáticas levantadas pela utilização do suporte fotográfico nas ciências humanas; a terceira, questionamentos específicos do meio fotográfico, como o tempo e o acaso; e, por fim, a fotografia diante do impacto das novas tecnologias.

Indiferencia y Singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo é uma importante reunião de textos, realizada pelo Museu d'Art Contemporani de Barcelona, no sentido de fornecer bases a uma reflexão sobre a fotografia na arte contemporânea. Nessa antologia, encontram-se textos de nomes importantes para a arte e o pensamento artístico atual, tais como Gerhard Richter, Benjamin H. D. Buhcloh e Jean-François Chevrier.

Finalmente, *O ato fotográfico* de Philippe Dubois, abordará perspectivas históricas e estéticas, em que o autor irá estudar as fotografias científicas do séc. XIX e a fotografia no campo da arte contemporânea. Também reflete, como outros autores já citados, sobre a questão da percepção da imagem sob o dado informativo que carrega.

Vale ressaltar que esta etapa do projeto propõe não apenas a leitura dos textos citados acima, mas também a pesquisa de textos relacionados à história e teoria fotográfica. Essa pesquisa se dará no âmbito das bibliotecas da Universidade de São Paulo, principalmente da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Escola de Comunicações e Artes, do Museu de Arte Contemporânea da USP, do Instituto de Estudos brasileiros e das bibliotecas públicas da cidade de São Paulo.

Para o item seguinte, será fundamental a consulta às obras *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos* e *Arte e crítica de arte*, ambas do historiador da arte italiano Giulio Carlo Argan. Na primeira, o autor reflete sobre artistas e movimentos artísticos desde fins do século XVIII até a década de 1970, quando a obra foi publicada. Será de particular interesse ao assunto tratado neste projeto, o último capítulo, intitulado "A crise da arte como 'ciência européia'", pois trata da produção artística das décadas que antecedem o surgimento de Boltanski no cenário artístico europeu.

Em *Arte e crítica de arte*, Argan apresenta algumas idéias sobre a arte do séc. XX, como a da crise das técnicas artísticas e crise da representação, e sobre a relação entre arte e crítica de arte, refletindo sobre o significado desta última e sobre a idéia de crise da crítica de arte paralela à crise da própria arte.

Sobre essa idéia de crise da arte, será significativa a leitura dos livros *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte* e *após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, ambos da década de 1980, em que o filósofo e crítico norte-americano Arthur C. Danto debruça-se sobre as novas práticas surgidas com a arte contemporânea e sobre a idéia de que um período da história da arte havia se extinguido. A produção contemporânea já não podia mais ser vista sob o olhar da modernidade e Danto investiga as novas ferramentas teóricas que deveriam surgir para sustentar aquelas propostas inovadoras.

Compartilhando desse pensamento, o historiador alemão Hans Belting, que publicou suas idéias sobre o fim da história da arte quase ao mesmo tem-

po em que Danto, trata desse tema em *Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. Belting aborda essa idéia como sendo o fim de um modo de pensamento, uma mudança no discurso da arte, e aponta as imagens técnicas como fundamentais na alteração da imagem da história da arte, que aparentemente já não era capaz de se ajustar ou de se enquadrar às mudanças ocorridas em seu objeto de estudo.

Nesse mesmo período, o historiador e crítico de arte norte-americano Benjamin H. D. Buchloh publica seu ensaio "Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Arts", em que realiza uma reflexão sobre os procedimentos alegóricos no modernismo e na arte contemporânea e tenta definir os princípios do processo de apropriação nesta última, preocupando-se sempre em situar suas idéias no campo das realizações artísticas do período.

No âmbito da crítica de arte brasileira, a coletânea *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizada por Glória Ferreira, traz um amplo panorama, composto por textos de críticos e artistas, do que foi a crítica de arte no Brasil da década de 1940 até o período atual.

Outra importante leitura para o entendimento da arte brasileira, principalmente na segunda metade do século passado, será a do livro *Arte internacional brasileira*, de Tadeu Chiarelli, que reúne uma série de textos produzidos pelo autor ao longo de sua carreira como historiador, crítico, curador e professor, refletindo sobre as principais questões que envolvem a arte brasileira, como a da identidade nacional, além de analisar o trabalho de alguns artistas e, em particular, Rosângela Rennó.

Para o item seguinte, o trabalho de Annateresa Fabris, *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*, e o de Tadeu Chiarelli, *Pintura não é só beleza: a crítica de arte de Mário de Andrade*, fornecem subsídios para um estudo da formação ou tentativa de construção de uma identidade brasileira, tanto através da arte e da crítica de arte quanto das práticas sociais, entre elas o retrato, seja ele uma tentativa de legitimação social ou parte da formação de uma identidade social.

Por fim, valendo-me de tudo o que será estudado nas etapas descritas acima, poderei concluir a última etapa da pesquisa, realizando o estudo comparativo das obras de Christian Boltanski e Rosângela Rennó, assinalando os diálogos e questionamentos propostos por estes ante as idéias colocadas pelos teóricos estudados.

Bibliografia Fundamental/ Estética e História da Fotografia

BARTHES, Roland. A câmara clara: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica", in: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura / Walter Benjamin* ; trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHEVRIER, Jean-François. *La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

DUBOIS, Philippe. O Ato Fotográfico e outros ensaios. Campinas: Papirus, 1994.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográ-*

fico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FONTCUBERTA, Joan (ed.) *Estética Fotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.

FLORES, Laura G. *Fotografia y pintura: dos medios diferentes?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

MÜLLER-POHLE, Andreas. "Visualism." in: *European Photography*, Göttingen, n. 3, 1980.

MÜLLER-POHLE, Andreas. "Project Photography." in: *European Photography*, Göttingen, n. 13, 1983.

MÜLLER-POHLE, Andreas. "Information Strategies", in: *European Photography* 21. *Photography: Today/ Tomorrow*, vol.6, n. 1, 1985.

MÜLLER-POHLE, Andreas. "European Photography", in: *ICI Photography Awards 1992*. Bradford: National Museum of Photography, Film and Television, 1992.

MÜLLER-POHLE, Andreas. "The Photographic Dimension", in: *European Photography*, Göttingen, n. 53, 1993.

PICAZO, Glória e RIBALTA, Jorge (eds.). *Indiferencia y Singularidad: La fotografia en el pensamiento artístico contemporâneo*. Barcelona: Llibres de recerca ART, 1997.

SAMAIN, Etienne (org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

Bibliografia Fundamental Christian Boltanski/ Rosângela Rennó

GUMPERT, Lynn. *Christian Boltanski*. Paris: Flammarion, 1994.

RENNÓ, Rosângela. *Rosângela Rennó*. São Paulo: EDUSP, 1997

RENNÓ, Rosângela. *O arquivo universal e outros arquivos*. São Paulo : Cosac & Naify, 2003.

Catálogos:

AMARAL, Aracy A. (curadora). *Espelhos e sombras*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1994.

BOLTANSKI, Christian. *Christian Boltanski : lessons of darkness / curated by Lynn Gumpert and Mary Jane Jacob and coorganized by the Museum of Contemporary Art Chicago, the Museum of Contemporary Art, Los Angeles and the New Museum of Contemporary Art, New York*. Chicago : Museum of Contemporary Art, 1988.

CHIARELLI, Tadeu (curador). *Identidade/não identidade: a fotografia brasileira atual*. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997.

MILLIET, Maria Alice (curadora). *Cá entre nós: recortes do imaginário brasileiro*. São Paulo: Paço das Artes, 2000.

MOURE, Gloria. *Christian Boltanski: advento e outros tempos*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Consellería de Cultura, 1996.

RUIZ, Alma (curadora). *Cicatriz*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1996.

Bibliografia Fundamental História e Crítica de Arte

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*; trad. Denise Bottmann, Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*; trad. Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1988.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: COSAC&NAIFY, 2006.

BELTING, Hans. *The invisible masterpiece*. London: Reaktion Books Ltd., 2001.

CHIARELLI, Tadeu. *Arte internacional brasileira*. 2ª. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

CHIARELLI, Tadeu. *Pintura não é só beleza. A crítica de arte de Mario de Andrade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum : uma filosofia da arte*; trad. Vera Pereira. São Paulo : Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os Limites da História*; trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FERREIRA, Glória (org.) *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

HARRISON, Charles e WOOD, Paul (eds.) *Art in theory, 1900-1990 : an anthology of changing ideas*. Oxford; Cambridge: Blackwell, 1997.

RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografia*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

Catálogos:

CHIARELLI, Tadeu (curador) *Apropriações/Coleções*. Porto Alegre: Santander Cultural, 2003.

CHIARELLI, Tadeu.(curador). *Desidentidad. Arte brasileira contemporânea no acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Valencia: Instituto Valenciano de Arte Moderno, 2006.

300035

ESTA REVISTA FOI IMPRESSA NA GRÁFICA BARTIRA NO INVERNO DE 2009.

Neste seu terceiro número, o Boletim do Grupo de Estudos Arte&Fotografia apresenta três blocos que, apesar de constituírem seções distintas, dialogam entre si pelo fato de que todos os temas abordados colocam a fotografia e a imagem fotográfica como centro do debate da arte brasileira e internacional nos últimos 160 anos.

O primeiro bloco temático congrega artigos de autores convidados pelo Grupo e trata de tópicos diversos.

O segundo reúne a maioria dos textos referentes às conferências e comunicações proferidas durante o II Seminário Arte, Cultura e Fotografia: metodologias de investigação. Entre os autores estão Paulo Knauss, com o texto "História da Arte como história da imagem: aproximações", Tadeu Chiarelli, com "Marc Ferrez e a tradição da pintura", e João Paulo Leite Guadanucci, com sua análise sobre os "Impasses fotográficos na obra de Waltercio Caldas", entre outros.

Finalmente, o terceiro bloco do Boletim é preenchido pelo projeto "Christian Boltanski e Rosângela Rennó: a identidade individual e nacional superada no coletivo?", de Thiago Gil Virava, que concorreu e obteve Bolsa de Iniciação Científica concedida pela FAPESP em 2007.

